



Volver a Camay

Redefinición estilística de la cerámica polícroma del noroccidente de Venezuela. La colección La Salle - Museo de Barquisimeto

Rubia Vasquez Castillo

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Ciencias Económicas y Sociales
Escuela de Antropología
Departamento de Arqueología y Antropología Histórica

**Volver a Camay: Redefinición estilística de la cerámica policroma del noroccidente de
Venezuela. Colección La Salle, Museo de Barquisimeto**

Trabajo Final para optar al título de Antropólogo

Autora: Br. Rubia Esperanza Vasquez Castillo
C.I. V-22.330.865

Tutor: Prof. George Amaiz
C.I. V-11.195.967

Caracas, abril 2024



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y SOCIALES
ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA

VEREDICTO

Quienes suscriben, integrantes del Jurado designado por el Consejo de Escuela de Antropología, en sesión presencial del día 11 de Abril 2024, para examinar el Trabajo Final de **Rubia Vásquez Castillo**, titular de la cédula de Identidad V.- 22.330.865, titulado: **Volver a Camay: Redefinición estilística de la cerámica policroma del noroccidente de Venezuela. La colección La Salle – Museo de Barquisimeto**, consignado como requisito final para optar al título de Antropólogo, hacen constar que el día once de abril del año 2024, fue presentado y defendido el mencionado trabajo bajo la modalidad presencial, siendo la una en punto horas, y luego lo sometieron a discusión pública, conforme disponen las Normas Vigentes, después de lo cual emitieron el siguiente veredicto: **Se trata de un trabajo de investigación inédito que contribuye a la arqueología regional del noroccidente del país, y concretamente representa un aporte al rescate de una de una colección arqueológica institucional de Lara, a un mayor conocimiento de las tradiciones alfareras, específicamente como la Tradición Tocoyanoide, y el Estilo Betijoque.**

La evaluación ponderada según el artículo 28 de las Normas de Investigación y Trabajo final es la siguiente:

Nombre del Profesor	Trabajo Final Escrito (70%)	Presentación Oral (15%)	Defensa Pública (15%)	Final
Prof. - GEORGE AMAIZ	18	18	18	18
Prof. - FRANCISCO FERNÁNDEZ	18	18	18	18
Prof. - CARLOS ALBERTO MARTÍN	18	18	18	18
Calificación Final	18	18	18	
Calificación Ponderada	12.6	2.7	2.7	18

El jurado califica el trabajo con DIECIOCHO (18) puntos.

En la Escuela de Antropología, a los once días del mes de abril de dos mil veinticuatro.

PROF. - FRANCISCO FERNÁNDEZ
Miembro Principal

PROF. GEORGE AMAIZ
Tutor-coordinador

PROF. CARLOS ALBERTO MARTÍN
Miembro Principal



A mi padre Medardo

*A las personas de Camay, Morrocoy y poblados cercanos
Al Prof. Agustín, Migdalia, Victoria, Omar, Rosi, Juan Javier*

Y a todas las personas que llevan a Camay en la mente y corazón



Inauguración de muestra expositiva en el Museo Comunitario de Camay, 2019. De izquierda a derecha: Rosannys Ramos, Liseth Castillo, Agustín Suárez, Rosi Mosquera, María Carrasco, Migdalia Gallardo, Carolina Palma, Yoannys Moreno, Victoria Castro. Abajo: Ángel Sequera, Jesús Palma, Rubia Vasquez. Fotografía: José Querales

Índice General

Resumen	16
Agradecimientos.....	17
Introducción.....	20
Capítulo I.....	29
El problema de Investigación	29
Estudios recientes	33
Sobre la cerámica polícroma.....	36
Otros <i>Estilos</i>	37
La región y cerámica camayense	37
La colección, objeto de estudio	39
Objetivo General	40
Objetivos Específicos	40
Perspectiva Teórica - Metodológica	41
La importancia de la investigación.....	44
Capítulo II.....	47
Estudios sobre la cerámica polícroma temprana del occidente de Venezuela	47
Investigaciones en la región de Camay y adyacencias	48
Panorama arqueológico regional.....	60
<i>Estilo Tocuyano</i>	62

Serie Tocuyanoide.....	65
Investigaciones posteriores	69
Sobre las relaciones con otras alfarerías	78
<i>Estilo</i> Betijoque.....	81
Sobre las relaciones con otras alfarerías	83
<i>Estilos</i> Santa Ana	85
Sobre las relaciones con otras alfarerías	87
Investigaciones posteriores	88
El problema de la policromía temprana en Venezuela	91
Capítulo III	99
El estilo como categoría de análisis.....	99
El concepto de <i>Estilo</i>	99
Corriente Histórico-Cultural	100
Enfoque sistémico-funcional.....	103
Paradigma simbólico-social	109
Aplicaciones actuales del concepto Estilo	116
La cerámica como portadora de <i>Estilo</i>	118
Metodología de la investigación	124
Estrategias para la clasificación de los restos arqueológicos	131
Capítulo IV	136

Proceso de clasificación de la cerámica camayense	136
Aspectos en torno a la forma	136
Con respecto a la boca, bordes y labios	137
En torno a las bases	140
Sobre la presencia de asas	147
Relativo a la decoración	148
Grupo 1: Boles	152
Grupo 2: Ollas	173
Grupo 3: Cántaros	198
Grupo 4: Vasijas Efigie	204
Grupo 5: Bandeja	207
Grupo 6: Figulinas	208
Grupo 7: Instrumentos Musicales	217
Motivos decorativos	223
Capítulo V	242
Interpretaciones sobre los estilos polícromos de la región de Camay	242
Sobre la región de Camay	243
Sobre la “cerámica camayense”	244
Modos decorativos y formales Tocuyanoides	245
Presencia del <i>Estilo</i> Dividival	247

Sobre relación con los componentes de Tocuyano A y B	250
Sobre relaciones con Tocuyano Sur.....	251
Sobre presencia de otras alfarerías en la región de Camay	252
Sobre relaciones con regiones cercanas (Sicarigua-Los Arangues)	256
Conclusiones.....	260
Recomendaciones	266
Referencias Bibliográficas.....	269

Índice de Figuras

Figura 1. Mapa con la ubicación de la región de Camay, estado Lara	30
Figura 2. Esteban Basilio junto a piezas cerámicas de Camay	48
Figura 3. Libro Arqueología Cronológica de Venezuela, por J.M. Cruxent e I. Rouse (1982)	61
Figura 4. Diseños plásticos, pintados y formas de bordes del Estilo Tocuyano.....	65
Figura 5. Cuadro cronológico de las Subseries, Series, Tradiciones y Estilos del noroccidente de Venezuela.....	71
Figura 6. Cuadro cronológico de las Subseries, Series, Tradiciones y Estilos de la región del Noroeste de Suramérica.....	97
Figura 7. Ejemplos de ilustraciones antiguas de cerámica arqueológica	121
Figura 8. Distribución de modos formales	136
Figura 9. Distribución de formas geométricas.....	137
Figura 10. Distribución según tipo de borde	138
Figura 11. Distribución según orientación del borde	139
Figura 12. Distribución según tipo de labio	139
Figura 13. Distribución según tipo de base	141
Figura 14. Diversidad de bases anulares	141
Figura 15. Fotografía de pieza MB-CS-A-0163 que presenta borde hueco	142
Figura 16. Piezas con borde hueco y panza hueca (MB-CS-A-0164 y MB-CS-A-0168)..	144
Figura 17. Pieza con panza hueca y detalle (MB-CS-A-0167)	145
Figura 18. Pieza con falsa asa en detalle (MB-CS-A-0164).....	148
Figura 19. Distribución según tipo de decoración.....	150
Figura 20. Distribución según superficie decorada	150

Figura 22. Diversidad de boles en cuanto a decoración	152
Figura 23. Pieza MB-CS-A-0139	154
Figura 24. Pieza MB-CS-A-0146	155
Figura 25. Pieza MB-CS-A-0147	155
Figura 26. Pieza MB-CS-A-0148	156
Figura 27. Pieza MB-CS-A-0150	156
Figura 28. Pieza MB-CS-A-0151	157
Figura 29. Pieza MB-CS-A-0152	157
Figura 30. Pieza MB-CS-A-0154	158
Figura 31. Pieza MB-CS-A-0155	158
Figura 32. Pieza MB-CS-A-0156	159
Figura 33. Pieza MB-CS-A-0161	159
Figura 34. Pieza MB-CS-A-1170	160
Figura 35. Pieza MB-CS-A-1204	160
Figura 36. Pieza MB-CS-A-1205	161
Figura 37. Pieza MB-CS-A-0171	162
Figura 38. Pieza MB-CS-A-1209	162
Figura 39. Pieza MB-CS-A-0143	163
Figura 40. Pieza MB-CS-A-0144	164
Figura 41. Pieza MB-CS-A-0145	164
Figura 42. Pieza MB-CS-A-0167	165
Figura 43. Pieza MB-CS-A-0168	166
Figura 44. Pieza MB-CS-A-1201	166
Figura 45. Pieza MB-CS-A-1202	167

Figura 46. Pieza MB-CS-A-0162	168
Figura 47. Pieza MB-CS-A-0163	168
Figura 48. Pieza MB-CS-A-0164	169
Figura 49. Pieza MB-CS-A-0175	169
Figura 50. Pieza MB-CS-A-1207	170
Figura 51. Pieza MB-CS-A-0023	171
Figura 52. Pieza MB-CS-A-0107	172
Figura 53. Pieza MB-CS-A-1177	172
Figura 54. Pieza MB-CS-A-0084	174
Figura 55. Pieza MB-CS-A-0085	175
Figura 56. Pieza MB-CS-A-0086	175
Figura 57. Pieza MB-CS-A-0098	176
Figura 58. Pieza MB-CS-A-1186	176
Figura 59. Pieza MB-CS-A-1192	177
Figura 60. Pieza MB-CS-A-1196	177
Figura 61. Pieza MB-CS-A-1225	178
Figura 62. Pieza MB-CS-A-0134	178
Figura 63. Pieza MB-CS-A-0157	179
Figura 64. Pieza MB-CS-A-0158	180
Figura 65. Pieza MB-CS-A-0180	180
Figura 66. Pieza MB-CS-A-0181	181
Figura 67. Pieza MB-CS-A-0182	181
Figura 68. Pieza MB-CS-A-1212	182
Figura 69. Pieza MB-CS-A-0169	183

Figura 70. Pieza MB-CS-A-0193	185
Figura 71. Pieza MB-CS-A-0195	186
Figura 72. Pieza MB-CS-A-0196	186
Figura 73. Pieza MB-CS-A-0197	187
Figura 74. Pieza MB-CS-A-0198	187
Figura 75. Pieza MB-CS-A-0199	188
Figura 76. Pieza MB-CS-A-0200	188
Figura 77. Pieza MB-CS-A-0201	189
Figura 78. Pieza MB-CS-A-0203	189
Figura 79. Pieza MB-CS-A-0204	190
Figura 80. Pieza MB-CS-A-0205	190
Figura 81. Pieza MB-CS-A-0206	191
Figura 82. Pieza MB-CS-A-0207	191
Figura 83. Pieza MB-CS-A-0209	192
Figura 84. Pieza MB-CS-A-0210	192
Figura 85. Pieza MB-CS-A-0211	193
Figura 86. Pieza MB-CS-A-0212	193
Figura 87. Pieza MB-CS-A-0184	195
Figura 88. Pieza MB-CS-A-0186	195
Figura 89. Pieza MB-CS-A-1211	196
Figura 90. Pieza MB-CS-A-0190	197
Figura 91. Pieza MB-CS-A-0192	197
Figura 92. Pieza MB-CS-A-1182	199
Figura 93. Pieza MB-CS-A-1189	200

Figura 94. Pieza MB-CS-A-1222	200
Figura 95. Pieza MB-CS-A-0149	201
Figura 96. Pieza MB-CS-A-1195	202
Figura 97. Pieza MB-CS-A-1234	203
Figura 98. Pieza MB-CS-A-1228	204
Figura 99. Pieza MB-CS-A-1188	205
Figura 100. Pieza MB-CS-A-1236	206
Figura 101. Pieza MB-CS-A-1214	207
Figura 102. Pieza MB-CS-A-1231	208
Figura 103. Pieza MB-CS-A-0213	211
Figura 104. Pieza MB-CS-A-0214	211
Figura 105. Pieza MB-CS-A-0215	212
Figura 106. Pieza MB-CS-A-0220	212
Figura 107. Pieza MB-CS-A-0221	213
Figura 108. Pieza MB-CS-A-0222	213
Figura 109. Pieza MB-CS-A-0258	214
Figura 110. Pieza MB-CS-A-1237	214
Figura 111. Pieza MB-CS-A-1240	215
Figura 112. Pieza MB-CS-A-1241	215
Figura 113. Pieza MB-CS-A-1242	216
Figura 114. Pieza MB-CS-A-1245	216
Figura 115. Pieza MB-CS-A-0298	218
Figura 116. Pieza MB-CS-A-1149	219
Figura 117. Pieza MB-CS-A-1150	219

Figura 118. Pieza MB-CS-A-1151	220
Figura 119. Pieza MB-CS-A-1152	220
Figura 120. Pieza MB-CS-A-0295	221
Figura 121. Pieza MB-CS-A-0296	222
Figura 122. Pieza MB-CS-A-0297	222
Figura 123. Motivos pintados de la Macro-Tradición Tocuyanoide	224
Figura 124. Motivo líneas perpendiculares	229
Figura 125. Motivo líneas perpendiculares en pieza MB-CS-A-0086	229
Figura 126. Líneas curvas horizontales	230
Figura 127. Motivo líneas curvas horizontales en pieza MB-CS-A-0192	231
Figura 128. Motivo ofidiforme aplicado	231
Figura 129. Motivo ofidiforme aplicado en pieza MB-CS-A-0148 y MB-CS-A-0162	232
Figura 130. Cadeneta perforada.....	232
Figura 131. Motivo cadeneta perforada en pieza MB-CS-A-1182	233
Figura 132. Cadeneta y punto.....	233
Figura 133. Motivo cadeneta y punto en pieza MB-CS-A-0148.....	234
Figura 134. Zona punteada	234
Figura 135. Motivo zona punteada en pieza MB-CS-A-1202.....	235
Figura 136. Mamelón punteado.....	236
Figura 137. Motivo mamelón punteado en pieza MB-CS-A-0204 y MB-CS-A-0145	236
Figura 138. Motivo incisión simple en pieza MB-CS-A-1225	237
Figura 139. Motivo pestañas incisas en pieza MB-CS-A-0107	237
Figura 140. Motivo modelado inciso en pieza MB-CS-A-0151	238
Figura 141. Motivo modelado semicirculares en pieza MB-CS-A-0144.....	239

Figura 142. Motivo prolongaciones cortas horizontales en pieza MB-CS-A-1186	239
Figura 143. Motivo mamelones simples en pieza MB-CS-A-1189	240
Figura 144. Pieza MB-CS-A-0023 con tiras con Impresión Digital	249

Índice de Tablas

Tabla 1. Estilos que componen la Serie Tocuyanoide.....	66
---	----



Exploraciones de los Hermanos Cristianos de La Salle, s/f, municipio Torres, estado Lara. Tomado del Libro de Oro de Camay



Hermanos Cristianos de La Salle (en el medio Esteban Basilio) y estudiantes, s/f, Barquisimeto, estado Lara. Tomado del Libro de Oro de Camay

Resumen

La antropología se constituye como ciencia al delimitar su objeto de estudio: la cultura. En nuestro caso, la arqueología se acerca a dicho entramado de símbolos por medio del estudio de la cultura material, logrando exponer las formas de vida de las sociedades antiguas. En este sentido, uno de los mayores ámbitos de estudio de la arqueología ha sido la cerámica gracias a su abundancia, durabilidad y variabilidad. Su condición plástica la caracteriza por ser portadora de *Estilo*, es decir, permite una expresión artística y funcional casi ilimitada. De allí que en los estudios arqueológicos en regiones como Camay, estado Lara, Venezuela han sido recurrentes debido a la abundancia y representatividad de sus materiales arqueológicos, especialmente cerámicos. Las primeras exploraciones realizadas en la región por la Congregación La Salle —en la primera mitad del siglo XX— mostraron llamativas piezas de cerámica. A la par, se dieron investigaciones macroregionales (Cruxent y Rouse, 1982), dentro de la misma área (Sanoja, 2001), y en regiones cercanas como Sicarigua-Los Arangues (Molina, 2008) y Quíbor (Rosas, 2008), aparecieron similitudes con la “cerámica camayense” (Basilio, 1984). Consideramos que la región se identificó en el pasado como un sitio de encuentros culturales, con amplias relaciones políticas y de intercambio, las cuales permitieron su existencia en el territorio por un largo periodo, demostrado en la diversidad de alfarería asociada a los *Estilos* polícromos tempranos como Tocuyano, Santa Ana y Betijoque. Esta investigación revisa los materiales cerámicos provenientes de la colección La Salle resguardada en el Museo de Barquisimeto, con el objetivo de redefinir cultural y estilísticamente lo que ha sido llamado como “cerámica camayense”, realizando un un esfuerzo por aportar a los estudios sobre el pasado prehispánico de este territorio.

Agradecimientos

Como decía Cerati: ¡Gracias Totales!

A mis padres, por darme la vida y acompañarme en este camino a pesar de que eligiera una ruta diferente a la que ellos querían. Gracias a la UCV por brindarme todos esos momentos de aprendizaje y disfrute que me hicieron lo que soy hoy.

Gracias a mis profesores quienes sembraron conocimientos y, sobre todo, estrategias y herramientas para enarbolar un pensamiento crítico y autónomo. En el Departamento de Lingüística y Antropolingüística: Víctor Rago y Jenny Gonzalez. En el Departamento de Arqueología y Antropología Histórica: Rodrigo Navarrete, Luis Molina, Emanuele Amodio y George Amaiz. Mi especial cariño y agradecimiento a George quien, pese a las difíciles situaciones académicas del momento, decidió aceptar tutorar esta tesis. No tendré nunca las palabras suficientes para agradecerle la confianza, apoyo y empatía hacia mi situación.

En mi pensamiento se encuentra permanentemente Rodrigo Navarrete. Gracias por invitarnos -como los jóvenes inquietos que fuimos- en medio de un paro universitario a participar en la última edición del Diplomado de Género, Diversidad Sexual y Cultura, por allá en el año 2013. Desde entonces nos abrazaste e incentivaste el desarrollo de nuestros diferentes caracteres y gustos, inculcaste en nosotros la admiración y estima por la gente, lo que piensa, hace y produce. En consecuencia, nos volvimos unos apasionados de la antropología, así como tú lo eras. Gracias por colocar ese tiesto proveniente de Camay en aquella bolsa negra, el cual se convirtió en el inicio de esta investigación y de mi posterior carrera profesional. Hoy en día me acompaña en mi escritorio del Museo, sirve como un recordatorio de lo que eras, somos y seremos.

A mis amigos de la universidad Eloisa Ocando, Guillermo Bisbal, Betnaly González, Ivel Urbina, Roberto Sánchez, Yoandy Medina, Eliany Yumar, Santiago Miguez, Ender Rojas, Ángel Granadillo, Rodrigo Rivas, Liliana Serrano, Yarit Diez, Eduardo Alfonso, Villy Eric Carlsen, Luis Rodríguez, Luis Olivas, Ana Gutiérrez, María Laura Salcedo, Daniel Claveli y Lewis Cardozo, a ustedes mi admiración y agradecimiento, cada conversa y debate cimentaron las bases de mi vida profesional.

Gracias al Museo de Barquisimeto, a su directora Yajaira Sánchez, la Sra. Oli, Anarelis Rivero y a todo su personal de seguridad por amablemente abrirme las puertas de sus depósitos y poder así realizar la investigación. A mis amigos investigadores y fotógrafos César Escalona e Iván Piña, ellos me apoyaron e hicieron recomendaciones sobre cómo realizar las fotografías de la colección La Salle. A mi querido amigo el Lic. Ángel Sequera, quien con su talento y buen ánimo me ayudó con la realización de ilustraciones de piezas acá mostradas. A la comunidad de Camay por abrirme sus casas y enseñarme sus tesoros arqueológicos e históricos, entre ellos el Libro de Oro de donde salieron algunas de las fotografías aca colocadas.

Agradecida estaré siempre con mis amigos Betnaly González y David Lozada, quienes siempre estuvieron atentos a mi progreso. Además de sus sugerencias, me compartieron textos y, sobre todo, me apoyaron en la ejecución de nuestros proyectos laborales. En resumen, fueron mi soporte para que sacara el tiempo para esta investigación.

Gracias J. Fernando por tu amor y generosidad. Gracias por sacar tiempo para realizar las correcciones de estilo de este trabajo. Y por propiciar las condiciones necesarias para que

me permitiera sentarme a escribir, sin tu incentivo constante habría sido mucho más difícil acabar.

Agradecida estaré siempre con mis buenos amigos y amigas de Quíbor, los cuales con su acompañamiento, sugerencias, consejos y risas me dieron paz necesaria en mi trabajo y vida para alcanzar esta meta: Olga Castillo, Liseth Castillo, Ángel Sequera, Rafael (Pepito) Mendoza, Pedro Figueroa, María Lovera, María Isabel de La Cruz y Jesús Escalona. Mi amor y agradecimiento al Museo Antropológico de Quíbor (MAQ) institución donde aprendí lo que significa hacer arqueología. Gracias a todas y todos sus trabajadores por su respaldo y apoyo. No puedo olvidar a mi Firulais, por la compañía bajo mi escritorio todas esas largas noches de escritura. A mi compañera y amiga Ivel Urbina Medina, ella me ha apoyado durante mi vida profesional. Sin Ivel no habría podido tener el valor necesario para afrontar los desafíos y amenazas que me han acechado. Gracias por debatir conmigo muchas de las cosas acá planteadas y gracias por decidir venir conmigo a Lara, a ti mi admiración.

A mis amigos caraqueños Jhosy Coronado y Ángel Álvarez, quienes supieron quererme por como soy, sus palabras de afecto acompañaron mis caídas y, ante la movilidad constante de mi vida, en vez de olvidar la puerta de nuestra amistad, la abrieron hacia nuevos destinos en donde compartir juntos. Gracias a Lino Meneses por su amistad, sus preguntas constantes sobre el avance de esta investigación y buenos consejos. Gracias por invitarme a mejorar mi desempeño profesional.

Por último, también agradezco a esas personas que durante estos años de ejercicio profesional desacreditaron mi trabajo y el de las personas que me rodeaban, ellos también sirvieron de impulso para lograr la culminación de este trabajo.

Introducción

Cuando se piensa en las palabras antropología y arqueología, la población no especializada tiende a remitir este pensamiento hacia una noción de estudios exóticos. No es para menos. Pese a que la antropología ha ido delineando la concepción de su objeto de estudio: la cultura, el quehacer antropológico/arqueológico llega a cuentagotas al grueso de la población en Venezuela.

Es así, que tanto la antropología como la arqueología, definieron a la cultura como las concepciones y significados simbólicos, que se heredan y transmiten históricamente, con lo cual las personas explican, comunican y perpetúan sus conocimientos sobre la vida (Geertz, 2003). Concepto que para esta investigación nos sirvió de inspiración y fuente de información para adentrarnos en el camino *del entramado simbólico de las sociedades antiguas*. Ni la antropología ni la arqueología han recorrido solas dicho pasaje, la historia se configura, no sólo como herramienta sino como la más grande acompañante para poder llevar a cabo la antropología del pasado.

Hacer antropología del pasado conlleva muchos desafíos, desde la definición de los tiempos y perspectivas de estudio, hasta la aplicación de metodologías de trabajo que permitan acercarnos a las ideas, pensamientos y sentires de las personas que vivieron hace miles de años. La arqueología, como herramienta de este proceso, al utilizar los restos de cultura material busca aproximarse a estas realidades pasadas aprovechando la mayor cantidad de información suministrada por los objetos o los sitios arqueológicos.

La presente investigación, enmarcada desde una antropología del pasado, recurre a la arqueología bajo el interés del objeto, no como cosa aislada sino como intermediario.

Buscamos, por tanto, entender a los sujetos sociales que lo crearon y se sirvieron de él para, entonces, comunicar estos hechos de forma más digerible a la población en general.

Una antropología del pasado entiende que, si bien busca acercarse al entramado de símbolos de las sociedades antiguas, el o la investigadora que realiza estas interpretaciones, las lleva a cabo desde un presente cargado de su propio tejido de significantes y significados. Dicho de otro modo, las interpretaciones sobre el pasado se realizan con la intencionalidad particular de cada investigador, donde su contexto intelectual y vivencial juega un rol condicionante en la dirección de las investigaciones.

En este sentido, la región occidental del país ha estado bajo la mirada de los especialistas en reiteradas oportunidades, debido en su mayoría a lo llamativo de los hallazgos arqueológicos. Este interés ha resultado en la realización de expediciones de campo por especialistas extranjeros y nacionales, que desde principios de siglo XX fueron constituyendo colecciones arqueológicas con las cuales fundaron centros de investigación, resguardo y difusión de cultura de las sociedades prehispánicas venezolanas.

Es de esta forma que se identifica Camay como zona de interés arqueológico, gracias a exploraciones en el territorio realizadas por la congregación religiosa La Salle. Camay se ubica al norte del estado Lara, específicamente en el Municipio Torres y forma parte de una región que ha sido denominada como semiárido, gracias a sus características geográficas y ambientales. Las incursiones religiosas en la zona, localizaron diversos objetos culturales poco conocidos para la época, siendo las piezas de cerámica las más resaltadas por su decoración y complejidad de formas.

Configuramos así, como “cerámica camayense” a todo material cerámico extraído de la región circundante a la población de Camay, ya que justo al lado de este caserío se encuentra el yacimiento arqueológico cabecero excavado por el hermano Esteban Basilio, enlace de la Congregación La Salle-Barquisimeto.

Por las razones anteriores, se plantea una investigación de corte histórico-cultural que aborde arqueológicamente a la región de Camay. Esta inquietud surge dada la abundancia y la representatividad de materiales arqueológicos ceñidos en tal región. Las características decorativas de Camay han sido altamente llamativas y, pese al auge de los estudios arqueológicos a finales del siglo XX en Venezuela, Camay generó escasas investigaciones sistemáticas. Por tanto, reunir bajo una misma mirada teórica-metodológica las colecciones arqueológicas de la región, surge como una necesidad que permitiría recabar la mayor cantidad de información sobre la conformación histórica, social y cultural de tal región en la época prehispánica y poder redefinir culturalmente y estilísticamente la “cerámica camayense”.

Consideramos que *volver a Camay* subraya y sostiene la hipótesis general que presentamos, la cual radica en la importancia de haber sido un sitio multicomponente, de encuentros culturales, con grandes relaciones de intercambio y con características —con base en la arqueología para realizar una antropología del pasado— difíciles de conseguir en mismo sitio. La región de Camay se muestra como una hipotética organización social que permitió el intercambio o desarrollo de objetos culturales asociado a *Estilos* polícromos tempranos como Tocuyano, Santa Ana y Betijoque.

El material cerámico proveniente de la región de Camay se encuentra resguardado en instituciones como el Museo de Barquisimeto, los Colegios La Salle de Barquisimeto, Museo de Ciencias y el Instituto Caribe de Antropología y Sociología (ICAS - La Salle). Cabe señalar que, del abanico de instituciones que alojan el material cerámico de Camay, solo el que se hallaba en el Museo de Ciencias era susceptible de presentar datos en torno al lugar exacto de procedencia y contexto arqueológico. Es decir, elementos y condiciones relacionadas al hallazgo, gracias a que dicha colección fue producto de excavaciones sistemáticas del antropólogo Mario Sanoja. Las demás colecciones fueron producto de diversas incursiones en el territorio por parte de los hermanos de los Colegios La Salle y quedó repartida entre dichas instituciones en diferentes periodos, por tanto, es probable la falta de información sobre los contextos asociada al resto de los materiales.

2001 fue el año de la última publicación acerca de Camay, por ello, las intenciones iniciales de la presente investigación proyectaban —como mencionamos— la posibilidad de unificar dichas colecciones repartidas en varias instituciones para realizar un nuevo estudio. Aunque ambiciosa, esta intención resultó fallida debido a percances logísticos, principalmente el traslado hacia los espacios y la ubicación del material. No obstante, decidimos concentrarnos en la colección del Museo de Barquisimeto, ya que los buenos oficios realizados por su dirección para la revisión del material y el sorteo de los obstáculos logísticos que presentaban las otras colecciones, propiciaron mejores condiciones para el estudio. Esta decisión no alteró los objetivos de la investigación, tomando en cuenta que dicha colección carecía de datos en torno al lugar de procedencia y contexto arqueológico, pero presentaba un material cultural con buenas condiciones de integridad y conservación.

La cultura material y su estudio abren oportunidades investigativas para dilucidar sobre el inicio, desarrollo y transformación de los procesos simbólicos y culturales de las sociedades pasadas. En nuestro caso, abrimos nuevamente la puerta de las investigaciones en la región gracias a dos hechos fundamentales, —devenidos por las reflexiones del quehacer antropológico— por un lado, la corresponsabilidad que tenemos los investigadores sobre la gestión de los sitios arqueológicos. No podemos cuantificar la cantidad de referencias que existen en literatura arqueológica venezolana y suramericana en torno a las piezas provenientes de Camay, en cambio sólo hemos logrado identificar una experiencia que incentiva planes de desarrollo en torno a la gestión patrimonial en la localidad: la edificación de un museo comunitario, dicho sea de paso, más que por el esfuerzo de investigadores se dio gracias al impulso de personalidades locales en conjunto con el gobierno regional. Y, en segundo lugar, la corresponsabilidad en la difusión del patrimonio arqueológico resguardado en museos, traducido desde la revisión de estos materiales a la luz de estudios recientes, hasta la difusión de estas investigaciones por medio de herramientas audiovisuales ajustadas a la vanguardia del momento.

Es así como en el Capítulo I de esta investigación abordamos las nociones, provenientes de la arqueología venezolana, que establecieron las siguientes ideas con base en los hallazgos de la región: la existencia de una sola tipología “cerámica camayense” (Basilio, 1984) y la identificación de material cultural asociado al *Estilo Tocuyano* con sus divisiones en dos componentes (Sanoja, 2001). Asimismo, abordamos la posible semejanza cultural de la región de Camay con áreas vecinas como Sicarigua-Los Arangues (Molina, 2008); la importancia de la zona como parte de las rutas de migración de las poblaciones

orinoquenses, entrando en la discusión sobre la expansión de la *Tradición* de Policromía Temprana en el continente (Oliver, 1989; 1990).

En relación a lo anterior, decidimos realizar una redefinición de las características diagnósticas que identifican estilísticamente la cerámica de la región de Camay, para establecer su vinculación histórica y cultural con la *Tradición* cerámica y particularmente polícroma en el noroeste de Venezuela, tomando como muestra de análisis, la cerámica de la Colección La Salle resguardada en el Museo de Barquisimeto.

Ahora bien, acogemos la hipótesis de que en la región de estudio conviven *Estilos* cerámicos que tradicionalmente han sido asociadas a áreas vecinas, por tanto, trabajamos bajo la premisa de la existencia dentro de la muestra seleccionada de tres *Estilos* polícromos: *Estilo* Tocuyano, *Estilo* Santa Ana y *Estilo* Betijoque. Por esta razón, es prudente y obligado realizar una revisión de los trabajos arqueológicos ejecutados previamente en la zona.

Resolvimos, por tanto, presentar y ubicar la región de donde proceden los materiales, identificar la colección estudiada, enunciar los objetivos de la investigación, así como plantear la justificación e importancia de este estudio expresando la factibilidad del mismo.

En el Capítulo II se discuten en detalle las investigaciones realizadas en la región de Camay por el hermano Esteban Basilio (1984) y Sanoja (2001), así como investigaciones en áreas cercanas por Cruxent y Rouse (1982), Martín (1976), Molina (2008) y Rosas (2008), así como las propuestas de diversos autores en torno a las características de las alfarerías de Tocuyano, Betijoque y Santa Ana. Al mismo tiempo, se discuten las investigaciones realizadas sobre la difusión de la cerámica polícroma en lo que es hoy territorio venezolano,

propuestas por autores como Zucchi (1972), Zucchi y Tarble (1984) y con más fuerza por Oliver (1989, 1990).

En el Capítulo III el lector hallará la perspectiva teórica y metodológica del presente estudio. En este se expone el *Estilo* como elemento unificador de atributos tecnológicos, formales y decorativos que se transmiten en un periodo de tiempo determinado y en una región específica. Para esto, se realiza un recorrido por las corrientes de pensamiento de la arqueología y la manera en que han aplicado esta categoría. Asimismo, detallamos los términos de *Clase*, *Modo* y *Tipo* y su uso como herramientas metodológicas, describiendo su utilidad en este estudio y proponiendo una clasificación taxonómica para la colección.

En el Capítulo IV identificamos los *Modos* formales, para lo cual se clasifica el material según grupos en donde se detallan aspectos básicos de las piezas —características en cuanto a base, panza, borde y labio— a su vez, estos grupos cuentan con subgrupos específicos, con lo que se establece una segunda clasificación según características formales y decorativas. En ocasiones para algunos subgrupos se estableció una tercera división. Asimismo, en este capítulo se identifican los *Modos* decorativos presentes en la colección, utilizando de referencia los *Motivos* decorativos previamente enunciados por Oliver (1989) para la región. En el Capítulo V realizamos las asociaciones de los *Modos* formales y decorativos hallados en la muestra, con las descripciones realizadas para los *Estilos* cerámicos de la región. En esta sección pusimos a prueba nuestra hipótesis inicial, y generamos las primeras reflexiones sobre la cultura material proveniente de Camay. Con esto damos entrada a las conclusiones y recomendaciones de esta investigación.

En general, lo que descubrirán en esta tesis de investigación es un esfuerzo modesto pero comprometido en el que buscamos aportar con base en el genuino interés que sustenta las preguntas por qué y para quién se hace antropología/arqueología. Interrogantes que hemos recordado desde que nos acercamos por primera vez a una comunidad establecida sobre un sitio arqueológico, como el caso de Camay. Del mismo modo, *volver a Camay* tiene la intención de apoyar a su comunidad en la gestión y estudio de su patrimonio.



Hermano Esteban Basilio observando el interior de una vasija, s/f, Barquisimeto, estado Lara.
Tomado del Libro de Oro de Camay



Hermano Esteban Basilio colocándole un soporte a la vasija, s/f, Barquisimeto, estado Lara.
Tomado del Libro de Oro de Camay

Capítulo I

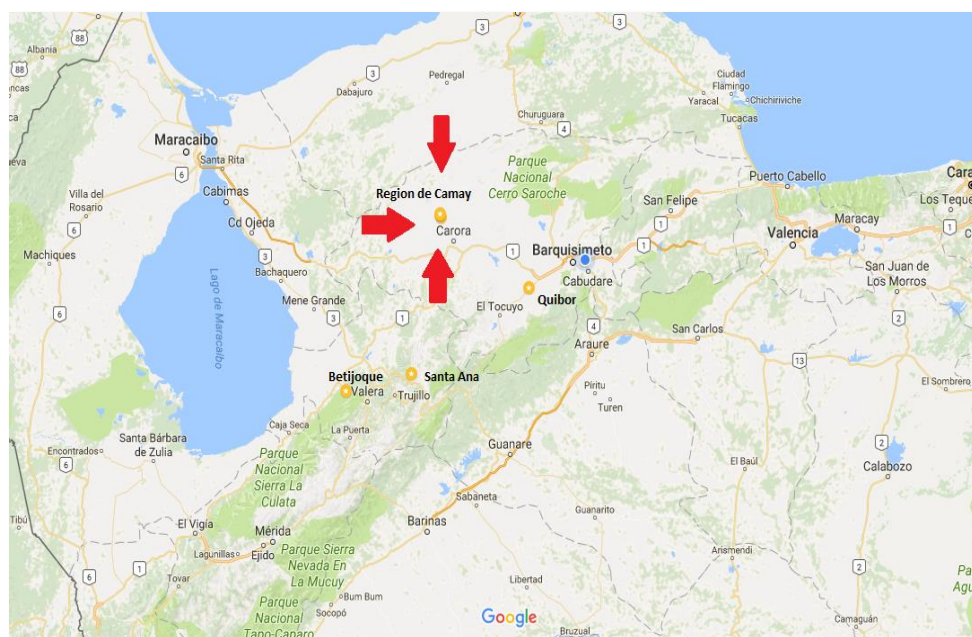
El problema de Investigación

La región del noroeste de Venezuela ha despertado un gran interés antropológico y arqueológico desde finales de siglo XIX debido, principalmente, a los rasgos estéticos del material encontrado, así como a la relativa facilidad de acceso a los sitios arqueológicos. Los primeros conocimientos sobre hallazgos arqueológicos en el estado Lara fueron reportados por varios intelectuales de la época. Algunas de las primeras descripciones de objetos arqueológicos fueron realizadas por Adolfo Ernst, sobre utensilios provenientes de Carora y El Tocuyo. Luego, surgieron algunas disertaciones y teorías en cuanto a la anatomía de las poblaciones indígenas prehispánicas, por parte de algunos médicos interesados en los hallazgos arqueológicos, como, por ejemplo, Rafael Freites Pineda y Samuel Darío Maldonado (Molina, 1990; Navarrete, 2004). A estos dos autores se le sumaron Lisandro Alvarado y José Gil Fortoul, los cuales se interesaron en discutir sobre el concepto de raza, desde la perspectiva que, manejaba la antropología del momento, y en este sentido, también enunciaron otros aportes desde la sociología y la psicología, para disertar sobre las posibles migraciones de comunidades quechua al norte de Suramérica.

Posterior a ellos, Francisco Tamayo con una formación de botánico, observa y compara, material cerámico procedente de Camay, y adelanta algunas aseveraciones sobre diferencias y semejanzas de los fragmentos y objetos encontrados. Tamayo afirma, con base en dicho material, que existen dos tradiciones cerámicas claramente diferenciadas: 1. La cultura de los caracteres *ofidioideos*, identificada por la presencia de representaciones de serpientes, y 2. La cultura de los caracteres pectiniformes, definida por la existencia

abundante de figuras de *peine* (Molina, 1990). Ambas tradiciones representan lo que conocemos hoy en día, gracias a trabajos posteriores, como el *Estilo Tocuyano* y el *Estilo Tierra de los Indios* respectivamente (Cruxent y Rouse, 1982).

Figura 1. Mapa con la ubicación de la región de Camay, estado Lara



Nota. Tomado de Google Maps 2020

Seguidamente, quienes actualizaron información respecto a la descripción y clasificación del material arqueológico larense, fueron algunos hermanos religiosos de la Congregación La Salle. Los más resaltantes fueron Nectario María y Esteban Basilio, los cuales, durante los años cincuenta del siglo pasado, realizaron excavaciones y recolecciones de material arqueológico en todo el estado. Uno de los sitios más abordados fue la región de Camay. Si bien, los hermanos venían de una tradición científica y manejaban el método, carecieron de rigor arqueológico necesario para la recolección de datos e información sobre los contextos arqueológicos, lo que devino en una descripción extensa de atributos de los

objetos, sin contextualizarlos con su sitio de origen ni con las referencias dadas por otros trabajos en la región.

A mediados del siglo XX surge una de las más emblemáticas publicaciones en el ámbito arqueológico venezolano: *Arqueología Cronológica de Venezuela* de J.M. Cruxent e I. Rouse (1982) la cual nace de la preocupación de describir el panorama general de la arqueología venezolana y unificar criterios para su análisis. Por esta razón, los autores reportan sitios y yacimientos, describen el material arqueológico, y cuando contaban con suficiente información, proponen cuadros cronológicos regionales basados en la idea de comparación estilística de los restos cerámicos encontrados.

En este sentido, J. M. Cruxent e I. Rouse describen varios *Estilos* polícromos, pero consideramos que existen dudas sobre si algunos de ellos, en realidad representan un conjunto de características cerámicas aisladas que identifican a un yacimiento típico o cabecero -definición que forma concepto de *Estilo* para los autores-, o más bien son variantes o versiones simplificadas de algunos los *Estilos* Tocuyano (Periodo II), Betijoque (Periodo II al V) o Santa Ana (Periodo II al V), todos ubicados en el área de Barquisimeto y el área de Trujillo.

En relación a lo anterior, nuestro problema de investigación versa sobre la hipótesis de que dentro de la muestra objetos cerámicos provenientes de Camay adscritos a la Colección La Salle del Museo de Barquisimeto, exista presencia de los *Estilos* polícromos Tocuyano, Betijoque y Santa Ana. Por esta razón, es comprensible que uno de nuestros primeros antecedentes será la información aportada por Cruxent y Rouse para comenzar con

el abordaje de los trabajos sobre la materia, así como se abordarán trabajos posteriores en la región.

Con respecto a las características y descripción del *Estilo* Tocuyano, los autores lo ubican como uno de los *Estilos* más complejos y tempranos del grupo de cerámicas policromas. Cruxent y Rouse definieron este *Estilo* por medio del material arqueológico excavado de un yacimiento vía la población de El Tocuyo en el estado Lara, en donde el rasgo más sobresaliente fue la ornamentación. Cruxent y Rouse (1982) afirman que este aspecto suele ser destacado en este *Estilo*, ya que combina diversas técnicas de decorado de una manera integrativa. El material fue encontrado dos metros por debajo del *Estilo* Tierra de los Indios, por lo cual lo ubican en el Periodo II, y así mismo, las muestras de radiocarbono realizadas lo demuestran: 2.180 ± 300 años a. p.

Al respecto del *Estilo* Santa Ana, hemos considerado incluirlo en este recuento, debido a las similitudes que presenta con los *Estilos* policromos más tempranos de Venezuela. Si bien, todavía existe la duda sobre su ubicación cronológica, debido a que Jahn (1927) y Kidder (1944) la describen como una cerámica de la época del contacto, sin embargo, no existe estratigrafía, por hallarse en cuevas funerarias, y tampoco se encontraron fragmentos de cerámica europea con este *Estilo*. Su ornamentación también se caracteriza por presentar mucho trabajo de modelado-inciso, formando en ocasiones dibujos geométricos. Por tanto, Cruxent y Rouse (1982) encuentran similitudes con Tocuyano del periodo II, con Barrancos del periodo III, con Betijoque del periodo III, IV o V, y con Tayrona en Colombia del periodo IV, y deciden, por lo tanto, extender su ubicación desde el periodo II al V. A este respecto, consideramos que todavía la pregunta sobre su cronología se encuentra abierta, por lo tanto, podría darse el caso de encontrar el *Estilo* Santa Ana

conviviendo con algunos de los *Estilos* polícromos tempranos en nuestra colección cerámica de Camay.

Cruxent y Rouse definen el *Estilo* Betijoque, a partir de un sitio encontrado cerca de la población del mismo nombre, en el estado Trujillo, obtienen 1477 tiestos, a los que posteriormente se le sumaron una gran cantidad de fragmentos aflorados por la erosión. Algunos elementos resaltantes de esta cerámica, nos permiten relacionarla con el *Estilo* Tocuyano y el *Estilo* Santa Ana, como es el caso de la pintura, ya que constituye el carácter más general encontrado en los fragmentos, en donde el Blanco sobre Rojo y el Negro sobre superficie Sin Pintar suelen ser más característicos. Las semejanzas con Tocuyano y Sarare indican el Periodo II y el III, en tanto que las que existen con La Pitía sugieren los Periodos II, III y IV.

Estudios recientes

A raíz de que J.M. Cruxent e I. Rouse describen arqueológicamente el país, por un lado, surgen investigaciones más delimitadas, que abordan colecciones de los sitios principales descritos en *Arqueología Cronológica de Venezuela*, y por otro se suman reportes de sitios desconocidos para dicha publicación pero que sumaron información sobre las cerámicas polícromas tempranas. Tal es el caso del arqueólogo Carlos Martín (1976), que localiza la Cueva El Zamuro, en el estado Portuguesa correspondiente a un contexto funerario con presencia de vestigios de cerámica Tocuyanoide. Años posteriores Kay Tarble (1982) en los ochenta, realiza una comparación entre dos alfarerías con grandes similitudes, cercanas geográficamente como el caso de la cerámica de Santa Ana y Lagunillas, tratando esclarecer

la duda de si ambas forman parte del mismo ajuar cerámico, en donde una representa la *Fase* funeraria y la otra la utilitaria.

A finales de los años ochenta del siglo XX, José Oliver (1989), trabaja en un modelo de expansión de la lengua arawak y conjuga elementos arqueológicos, con evidencia léxico-estadística; toma la evidencia existente sobre las similitudes de los materiales arqueológicos del nororiente de Colombia y el noroccidente de Venezuela, para lo cual, revisa la posición de Tocuyano en la arqueología regional. Su modelo explica, la difusión de los *Modos* formales y decorativos de la cerámica, por medio de las migraciones de las poblaciones, que sucedían según un modelo dendrítico y no por el modelo de la H (propuesto por Osgood y Howard 1943), es decir, por medio de los ríos y los cursos de agua de los llanos y de la cuenca del Orinoco (Oliver, 1989).

Metodológicamente Oliver detalla dos Macro Tradiciones, la Tocuyanoide y la Dabajuroide, a su vez conformadas por Tradiciones, Sub-tradiciones y Complejos o *Estilos*. Lo resaltante de esta propuesta, es que unifica diversas unidades arqueológicas y *Estilos*, en un esquema taxonómico jerárquico, estructurado y unificado, por lo tanto, contrasta la tendencia al aislamiento de los investigadores que, al no utilizar los modelos o categorías empleados por otros colegas, evitan reconocer las profundas relaciones existentes en las investigaciones regionales (Rosas, 2008).

En esa misma época Luis Molina y María Ismenia Toledo comenzaron las incursiones en la región Sicarigua-Los Arangues, y durante varios años pudieron describir 23 sitios, entre ellos, Gueche, La Piscina, Oreja de Mato, Oroche, Santo Domingo y Hato Viejo. Estos yacimientos fueron distribuidos entre sitios de habitación diferenciados, estructuras

artificiales para uso agrícola, cementerios y montículos agrícolas. Sus investigaciones concluyeron que el poblamiento de la región Sicarigua-Los Arangues comenzó hace 2200 años. Los grupos que se asentaron en esta zona, se relacionaron en un primer momento con los asentamientos en el piedemonte nororiental de la cordillera de los Andes y la Depresión de Lara, asociados con la *Fase* Betijoque; y con los de la península de la Guajira correspondiente a la *Fase* Hokomo¹. Posteriormente, este territorio fue ocupado por grupos humanos relacionados con la *Fase* Boulevard o *Estilo* San Pablo, con la constante presencia de artefactos de concha marina. La etapa final de la ocupación de la región, está representada por grupos portadores de un ajuar cerámico polícromo con diseños geométricos, relacionados con *Estilos* tardíos de regiones vecinas (Molina, 2008).

Mario Sanoja en el año 2000, realiza tres excavaciones en el sitio Camay, para lo cual reporta una gran cantidad de restos cerámicos, de concha, líticos y un solo enterramiento. Con estos datos concluye que el sitio de cementerio presenta dos ocupaciones definidas por dos tipos de alfarería que definió como Tocuyano A y Tocuyano B. La primera ocupación se manifiesta por medio de una cerámica sencilla, pintada Negro sobre Blanco con *Motivos* geométricos. La segunda ocupación, corresponde a elementos más elaborados, vasijas con formas complejas como urnas, tetrapodes, ollas y cuencos los cuales presenta policromía (rojo, blanco y negro), así como objetos como pectorales, collares, pendientes (Sanoja, 2001:16). Ambos tipos de alfarería fueron descritos por Cruxent y Rouse como pertenecientes al *Estilo* Tocuyano, encontrado en la Depresión de Quíbor.

¹ Corresponde a la segunda ocupación del sitio arqueológico La Pitia. Patrick Gallagher (1976) identifica tres fases de ocupación para el sitio, en donde la *Fase* Hokomo representa la ocupación más importante, destacándose con cerámicas más elaboradas, prácticas culturales bastante variadas y, por representar un clímax y culminación de la *Tradición* cultural del sitio. El autor la ubica los Períodos II y III (1000 a.C. a 1000 d.C.).

Victor Rosas en el año 2008, para su tesis de grado, trabaja una colección proveniente del sitio Tocuyano, sitio cabecero establecido por Cruxent y Rouse. Dicho material fue obtenido mediante las excavaciones realizadas por el Museo Antropológico de Quíbor (MAQ) durante los años 1999 y 2000, realizadas debido al riesgo de intervención humana en la zona. En dicha investigación aborda la definición del *Estilo* Tocuyano, para lo cual concluye la existencia de una versión plástica abundante en apéndices, y una versión pintada (rojo, negro y blanco) del mismo. El proceso de complejización en la cerámica, encontrado por Sanoja en Camay, descrito y agrupado en Tocuyano A y Tocuyano B, no se presenta en el contexto arqueológico estudiado por Rosas (Rosas, 2008). Debido a esta discrepancia, se observa la necesidad de revisar los materiales provenientes de Camay para comparar los contextos arqueológicos y aportar más información en cuanto al comportamiento del *Estilo* o *Tradición* Tocuyano.

Sobre la cerámica polícroma

Los estudios de la cerámica polícroma en Venezuela son poco abundantes, Zucchi (1972) para la revista *American Antiquity*, publicó *Nuevos datos sobre la Antigüedad de la Pintura Polícroma de Venezuela*, en donde comenta la existencia de una nueva *Tradición* cerámica temprana en los llanos occidentales, llamada Caño del Oso. Esta *Tradición* parece ser más antigua que Tocuyano, y proporcionará las fechas más antiguas no sólo para Venezuela, sino para el Caribe, Centroamérica y Mesoamérica. Esta cerámica al parecer, no guarda ni características físicas ni relaciones estilísticas con la cerámica Tocuyano.

Igualmente, para el norte de Colombia, Reichel-Dolmatoff (1951) describe algunos tipos de cerámica que presentan esta técnica, y que muestran algunas semejanzas en cuanto

a la forma con la *Tradición Tocuyano*, los cuales engloba en el Primer Horizonte Pintado (Cruxent y Rouse, 1958). También hay evidencia de la extensión de esta técnica en el área de Ranchería en Colombia. Es así que, con estas investigaciones, existe la discrepancia desde donde se origina y se desplaza esta técnica, hasta el momento sabemos que los sitios más antiguos donde se presenta están entre Colombia y Venezuela.

Otros Estilos

Si bien sabemos de la existencia de la cerámica polícroma temprana en esta región, también existe la hipótesis de la probable presencia de otros *Estilos* más tardíos, como el caso del *Estilo* polícromo tardío como Tierra de los Indios y *Fase* Boulevard o *Estilo* San Pablo. Esta idea surge por las descripciones en regiones cercanas como Sicarigua-Los Arangues (Molina, 2008) realizadas por los antropólogos Luis Molina y María Ismenia Toledo, un espacio con características geográficas muy similares a la región de Camay, así como por las investigaciones de Liliam Arvelo en la Depresión de Quíbor (Arvelo, 1995) y en Yaracuy (Arvelo y Wagner, 1993).

La región y cerámica camayense

La colección que trabajaremos corresponde a un área ubicada al norte del estado Lara, en el Municipio Torres, a 17 km de Carora, en una región del semiárido larense. Como ya hemos dicho, entendemos por cerámica camayense, todo material cerámico extraído de la región circundante a la población de Camay. El yacimiento arqueológico cabecero excavado por el hermano Esteban Basilio, se ubica justo al lado del caserío con dicho nombre.

Por información oral aportada por los pobladores de la localidad, así como, por referencias escritas del hermano Basilio, sabemos que existen otros yacimientos arqueológicos cercanos, los cuales desconocemos su naturaleza. Si bien el hermano elaboró un mapa de la región, donde identifica zonas de interés no sabemos si se refiere a las rutas de sus exploraciones, las casas de familia donde fue recibido o los sitios arqueológicos localizados en esas zonas; aunado a que sabemos por la memoria de pobladores y arqueólogos cercanos a él, que conformó dicha colección a partir de varios de los sitios arqueológicos de la región, no sólo del yacimiento ubicado en el caserío de Camay. Por lo tanto, cuando se seleccionó la muestra a trabajar, sólo se consideraron las piezas que estaban rotuladas como procedentes de Camay. No obstante, somos conscientes de que la cerámica seleccionada puede provenir del yacimiento cabecero o de algunos de los otros sitios cercanos; razón por lo cual, consideramos la muestra proveniente de una región y no de un solo sitio.

Muchos años han pasado desde las últimas investigaciones en la región de Camay, y poco ha sido abordada el área desde la arqueología venezolana. Creemos que todavía permanecen en la literatura arqueológica, algunos vacíos sobre las dinámicas poblacionales de las sociedades pasadas de la región del noroeste de Venezuela. Más escasa aún es la información sobre el desarrollo de la técnica de la cerámica polícroma temprana en nuestro país, técnica que como ya hemos señalado, se observa en la región de estudio. Analizar la región de Camay bajo este contexto, aportaría información sobre las dinámicas poblacionales que existieron en Venezuela y en el continente hace por lo menos 2000 años antes del presente.

Consideramos necesario hacer una revisión de la colección arqueológica extraída por el hermano Esteban Basilio de la región de Camay, ya que es el material cerámico mejor conservado y que presenta, a simple vista la técnica de decoración polícroma de múltiples formas. A partir de esta colección se pretende realizar una caracterización estilística y funcional de los objetos, a la luz de las investigaciones en otros espacios del estado Lara y regiones circundantes, como las desarrolladas por Mario Sanoja en Camay, Luis Molina en el Valle de Quíbor y la región Sicarigua-Los Arangues, Liliam Arvelo en el Valle de Quíbor y Yzacuy, Kay Tarble en Santa Ana y Lagunillas, y la más reciente, por Victor Rosas en el Valle de Quíbor.

La colección, objeto de estudio

En esta investigación trabajaremos la colección extraída por el hermano lasallista Esteban Basilio, el cual a partir de su interés por las ciencias naturales incentiva viajes de exploración con estudiantes del Colegio La Salle de Barquisimeto, a pueblos y caseríos cercanos a dicha ciudad. Por esto, a partir de 1957, el sacerdote comienza a formar una colección de piezas arqueológicas de diversos lugares del estado Lara, muchas fueron donadas por habitantes de los sitios visitados, entre ellos Camay. Este último sitio generó un interés particular al hermano, por lo cual, propició no sólo excursiones, sino algunas excavaciones, de las cuales extrajo muchas de las urnas y demás material cerámico de su colección.

Por otra parte, a pesar del gran interés del hermano por este material, no se encuentra muy bien documentado, mucha información contextual no está registrada y no hay informes de campo. Los libros publicados sobre el material hallado presentan ausencias de información sobre los sitios donde se realizaron excavaciones.

La ubicación de este material ha sido diversa, primeramente, se encontraba en el Museo de Camay, luego fue trasladada a la Escuela Pre-Artesanal Hermano Juan, ubicada en Barquisimeto. Posteriormente, el Museo Antropológico de Quíbor realiza un inventario de este material y segmenta la colección en material no museable (fragmentos cerámicos) y museable (piezas completas). Con la realización de esta clasificación se establece un comodato que designa al Museo de Barquisimeto como institución encargada del resguardo de la Colección La Salle. María Mercedes Monsalve —investigadora para el momento del Museo Antropológico de Quíbor— realiza un trabajo descriptivo del material de la colección proveniente de Camay (Luis Molina, 2017, comunicación personal), informe que no se encontró en los archivos del Museo de Barquisimeto al momento de esta investigación.

Sobre lo anterior, a efectos del desarrollo de la presente investigación, planteamos los siguientes objetivos:

Objetivo General

Determinar las características diagnósticas que definen estilísticamente la cerámica de la región de Camay del Estado Lara, para establecer su vinculación histórica y cultural con las *Tradiciones* cerámicas y particularmente polícromas, en el noroeste de Venezuela.

Objetivos Específicos

- Determinar a partir del criterio de integridad, la calidad y la cantidad de la muestra mediante la ubicación de la *Colección La Salle*, recolectada por Esteban Basilio proveniente de la región de Camay, y la selección del material con el fin de obtener un registro arqueológico suficientemente informativo y significativo.

- Seleccionar las características diagnósticas que definen estilísticamente la cerámica de la *Colección La Salle*, proveniente de la región de Camay.
- Construir un modelo de clasificación para la cerámica de la *Colección La Salle*, proveniente de la región de Camay.
- Analizar la colección seleccionada, con el fin de identificar los modos formales y decorativos de la cerámica de la *Colección La Salle*, proveniente de la región de Camay, para la reconfiguración estilística de Tradición Tocuyanoide.
- Comparar los datos obtenidos de la clasificación, con investigaciones previas, realizadas para la región del noroeste de Venezuela, a fin de establecer sus posibles relaciones con otras Tradiciones / Estilos del estado Lara y de otras regiones geohistóricas del país.

Perspectiva Teórica - Metodológica

La arqueología al acercarse al estudio del pasado a través de los restos de cultura material, se enfrenta al reto de generar métodos y categorías de análisis que le permitan aprovechar toda la información que le puede proporcionar el yacimiento o los objetos en estado fragmentario (Tarble, 1982), entendiendo que todo registro arqueológico presenta limitaciones, ya que los problemas relacionados con su preservación, generan carencias con la información que podemos tener a nuestro alcance.

Por lo anterior, existe el interés de aprovechar la mayor parte de información que nos proporcionan, por lo cual, se crean métodos de clasificación y comparación sistemáticas, orientadas a solventar los problemas específicos de las investigaciones. Sin embargo, para generar los métodos apropiados, debemos tener en cuenta la naturaleza del registro arqueológico, ya que, dependiendo de éste, podemos orientar las posibles soluciones al

problema. Ahora bien, la mayoría del material utilizado en épocas prehispánicas es fácilmente degradado por la acción del medio natural a su alrededor, o por razones culturales (Schiffer, 1976).

La condición plástica de la cerámica permite una diversidad de formas, decoraciones y usos, así como, el análisis del modo de manufactura puede acercarnos a las particularidades de producción de un contexto histórico (Orton, Tyers y Vince, 1997). En muchos casos, los restos cerámicos, sobreviven a esto proceso de degradación o deterioro, siendo que los datos que nos proporciona este material, sean uno de los pocos que tengamos para la reconstrucción de las culturas, permitiendo conocer no sólo datos correspondientes respectivos a la cerámica, como procedencia o fecha de cocción, sino para ir más allá y poder acercarnos a las personas que la produjeron, las normas que regían su manufactura y decoración, posibilitando el acercamiento al desarrollo tecno-económico de la cultura estudiada (Tarble, 1977; Sinopolis, 1991; Rice, 1987; Sheppard, 1956).

En nuestro caso, al trabajar colecciones cerámicas, nuestra herramienta metodológica será el uso de la categoría *Estilo* (Rouse, 1973), debido a que consideramos que los diferentes atributos aislados de diseño, técnica de decoración o manufactura, al ser vistos en conjunto pueden aportar valiosa información con respecto a cómo se materializaban los rasgos culturales (Tarble, 1982). Con el aporte del uso de la categoría *Estilo* a nuestra investigación, trataremos de 1) clasificar el material cerámico de las colecciones a trabajar según los aportes ya realizados para definir la naturaleza de la alfarería de la zona y 2) la posterior comparación del material, para determinar el grado de similitud o diferencia existente entre la colección y los estudios cerámicos previos en la región.

Si entendemos a la cerámica como portadora de *Estilo*, concebimos que sea un material suficientemente resistente para que, desde él, podemos inferir los rasgos culturales de la sociedad que lo produjo. El carácter plástico de la cerámica permite que exista una expresión artística y funcional —como dijimos al principio— casi ilimitada (Tarble 1982). Esto nos lleva a considerar necesario abordar un método que nos permita sistematizar la información recolectada, es decir, el cual será realizar una clasificación del material arqueológico de acuerdo con nuestras preguntas de investigación.

Hemos comentado que nuestra propuesta de trabajo se basa en el uso de la categoría *Estilo*, debido a sus ventajas teóricas a la hora de agrupar características físicas de la cerámica; ahora bien, esta investigación fue realizada bajo el criterio arqueológico del principio de estandarización de los sistemas de clasificación (Orton, Tyres y Vince, 1997). Siendo que los trabajos precedentes en la región de noroeste de Venezuela han abordado las descripciones y clasificaciones del material cerámico bajo la categoría *Estilo*, procuraremos darle continuidad a esta categoría clasificatoria para poder comparar datos sobre el comportamiento cerámico en la región, y por ende el comportamiento de los grupos culturales.

Utilizaremos la clasificación como nuestra metodología para destacar patrones en el material cerámico, ya que es “un procedimiento por medio del cual se forman, se denomina, y se definen clases, para lo cual es necesario seguir patrones de atributos” (Rouse, 1972, p. 248 en Tarble, 1982). Las ventajas de las clasificaciones, radica en permitir organizar los elementos principales en grupos, evitando generar información excesiva sobre el material, y a su vez identificar **Clases y Tipos** que nos permite reconocer la existencia de “modelos” entre los datos (Orton, Tyres y Vince, 1997).

Entonces, seguiremos una de las formas tradicionales de clasificación cerámica, la taxonómica, para lo cual necesitamos identificar los atributos inherentes a la cerámica trabajada, es decir, definir *Modos*, seguido a esto, agregaremos las vasijas en tipos, según las agrupaciones de atributos que identifiquemos en la colección de la cerámica camayense. Posteriormente compararemos esta clasificación realizada con descripciones previas realizadas a las colecciones encontradas en regiones vecinas a Camay, para asociar nuestros *Modos* y *Tipos* a *Estilos* cerámicos definidos anteriormente por las investigaciones arqueológicas en el noroeste de Venezuela.

La importancia de la investigación

Este trabajo busca aportar más información sobre el panorama histórico y antropológico de la región de Camay y el noroeste de Venezuela, para así, contribuir con nuevos datos sobre el desarrollo de la técnica polícroma en la cerámica polícroma temprana del continente americano. Trabajos como éste o con mayor profundidad en esta región podrían: 1. Esclarecer cómo se dieron las secuencias ocupacionales poblacionales en el área de Camay; y 2. Aportar fundamentos sobre las rutas migratorias tempranas de los grupos alfareros de la región, y, en consecuencia, sobre el desplazamiento de la técnica polícroma en el continente.

Es pues, que con esta investigación queremos aportar información actualizada sobre la región, y continuar trabajando por una antropología del pasado, que se interese en el objeto no sólo por su belleza y acabado; fundamento que tradicionalmente ha estado sujeto a la Colección de La Salle. Sobre lo anterior, de cara al futuro, se abrirán oportunidades investigativas para dilucidar sobre los procesos políticos, económicos, sociales y culturales, de las sociedades pasadas del estado Lara, lo cual contribuye a una mejor comprensión del

panorama histórico de Venezuela. Sobra decir que la presente investigación invita a continuar con futuras investigaciones sobre la cerámica camayense.

El proyecto se enuncia factible, en la medida en que la antropología ha desarrollado herramientas teóricas para el abordaje del fenómeno y que se han construido modelos teóricos venezolanos para el abordaje de la región, ejemplo de esto son los modelos de ocupaciones y las propuestas estilísticas para el noroeste de Venezuela de Cruxent y Rouse (1982), así como algunos otros, lo que permitiría tener un punto de partida para la investigación.

Asimismo, desde la metodología arqueológica se hace viable la aprehensión del fenómeno, es decir, por el lado técnico se tienen herramientas como el análisis cerámico que ayuda en el análisis de los objetos, así como existencia de la sensibilidad antropológica por parte de las instituciones que albergan dicha colección. Por último, en el aspecto logístico, existen buenas relaciones con el Museo de Barquisimeto que alberga la Colección La Salle, y la disposición institucional por darle continuidad a estas investigaciones, la cual nos ha permitido el acceso a la colección para su análisis.



Letrero ubicado en la Plaza de la población de Camay, 2017. Fotografía: César Escalona



Paisaje circundante a la población de Camay, 2017. Fotografía: César Escalona

Capítulo II

Estudios sobre la cerámica polícroma temprana del occidente de Venezuela

Una de las interrogantes recurrentes dentro de las discusiones acerca del panorama arqueológico para la región del Noroeste de Venezuela, versa sobre el comportamiento espacial y temporal de las cerámicas polícromas tempranas, ya que se ha observado que estas alfarerías conviven en espacios regionales amplios como el semiárido larense, los llanos occidentales y la región andina venezolana. En este orden de ideas, decidimos abordar un sitio ampliamente reconocido y poco trabajado como lo es el sitio arqueológico de Camay. El hermano Esteban Basilio (1959) lo reporta y realiza las primeras descripciones de los sitios y de las piezas halladas, posteriormente Mario Sanoja (2001) realiza investigaciones en el área y plantea un esquema ocupacional del sitio, sin embargo, a raíz de investigaciones posteriores en áreas vecinas (Molina, 2008; Rosas, 2008), se comienza a repensar los esquemas propuestos.

Nuestra investigación busca definir cuáles son los componentes que conforman la llamada cerámica polícroma camayense, y dilucidar el comportamiento de los *Estilos* cerámicos que allí conviven. Nuestra primera hipótesis radica en que posiblemente estén presentes varios *Estilos* polícromos tempranos e incluso tardíos o variantes de ellos, debido a que se ha encontrado evidencia de esta confluencia en otros yacimientos cercanos a la región. Por lo tanto, comenzaremos hablando de los trabajos realizados en la región de Camay, para luego describir el comportamiento estilístico en la región del Noroeste de Venezuela.

Investigaciones en la región de Camay y adyacencias

Consideramos necesario hacer un recorrido por las investigaciones arqueológicas que han aportado información sobre el desarrollo y la dinámica de la cerámica polícroma temprana en Venezuela. Para eso, haremos un recuento de las investigaciones del hermano Esteban Basilio (1959), sobre esta materia, explorando sus aportes en cuanto a las dinámicas culturales de las comunidades portadoras de esta cerámica en la región occidental del territorio venezolano. Luego de cada descripción de este autor, comentaremos algunos de los aportes de las siguientes investigaciones sobre el tema.

Figura 2. Esteban Basilio junto a piezas cerámicas de Camay



Nota. Tomado de Basilio, E. (Hno.) (1984): *Cerámica de Camay Desconocido*. Editora Boscan: Barquisimeto.

Debido al abordaje evangelizador de la Congregación La Salle a diversos caseríos y comunidades del territorio larense, en sus recorridos algunos hermanos como Nectario María y Esteban Basilio se interesan por investigar aspectos de la historia local y regional, es pues, que con la creación del Centro Científico y Cultural La Salle de Barquisimeto, y con el apoyo en sus expediciones de estudiantes y personas de las comunidades, logran explorar diversos

sitios arqueológicos en la Depresión de Quíbor y en la Depresión de Carora. El hermano Esteban Basilio realiza incursiones en los sitios Camay, Guaimure, El Tanquito, El Papayo, El limón y Los Algodones, El Veral, todos ubicados en el área de Carora, donde informa de sitios de cementerios, talleres y de habitación. Aunque la sistematicidad no fue algo que caracterizó estas excavaciones, se conformó una vasta colección que daba cuenta de la variabilidad estilística de la región. En este sentido, uno de los aciertos del trabajo del hermano Basilio fue la difusión de la *Tradición* cultural prehispánica, evidenciado en los reportes de montajes museográficos en Camay y Barquisimeto del material arqueológico, a través de exposiciones en museos locales y en ferias, así como, en el material bibliográfico dejado por él, como es el caso del Libro de Oro de Camay y el libro Cerámica de Camay, donde reporta sus incursiones y opiniones alrededor de lo que él llama cerámica camayense.

En este compendio de libros sobre la cerámica camayense, el hermano Esteban Basilio documenta sus incursiones y exploraciones a la región de Camay desde 1952, en donde realiza descripciones geográficas de los lugares y personas que lo acompañaron en sus recorridos, e incluye no sólo fotografías del material encontrado, sino que realiza las primeras descripciones y clasificaciones de material arqueológico hallado en la zona. La estructura de organización del material y de clasificación utilizado por Basilio, si bien sigue los procedimientos del método científico, carece de la metodología arqueológica normativa establecida para la época, ya que en sus comentarios y análisis del material cerámico se enfoca en resaltar las destrezas artesanales de los grupos que realizaban esta alfarería, mas no por buscar reflejar los conjuntos de ideas y normas socialmente aceptadas por la comunidad, que se traduce en los rasgos y atributos propios de esta cerámica, preceptos característico del pensamiento normativo. Desde su perspectiva dice:

Al presentarles a ustedes este tesoro de nuestra cerámica primitiva, no puedo menos que sentirme lleno de contento, pues en ella podemos ver el decorado artístico de los que la labraron y el gusto en extremo refinado de los pintores (Basilio, 1984, p. 35).

El hermano Basilio realiza una clasificación con el material cerámico fragmentado en base principalmente a ciertos atributos aislados de decoración, en ocasiones enuncia rasgos de la pasta, antiplástico y grosor, pero organiza los grupos con base en semejanzas decorativas. No sabemos si esto se debió a la correspondencia en las características tecnológicas entre todos los grupos, o a que le pareció como principal característica diferenciadora la decoración; como no mantuvo una sistematicidad al momento de excavación tampoco nombra características de ubicación estratigráfica como posible diferenciación entre los grupos.

El autor describe la estratigrafía del sitio Camay de la siguiente manera (desconocemos si todos los demás sitios identificados por Basilio, tienen las mismas características estratigráficas): el nivel superior consta de una variedad de flora como yabos, cujies, tunas y cardones, desprovistos de cerámica; un segundo nivel que parece comenzar a los 0,50 cm de profundidad aún se mantiene restos de vegetación actual, con la presencia de caracoles terrestres. En un tercer nivel alrededor de los 80 cm de profundidad comienza la aparición de restos culturales, la composición de la tierra de este sustrato parece no variar hasta conseguir a los 10 metros de profundidad un lecho de río compuesto por arena y cantos rodados. En este nivel, comienzan apareciendo fragmentos de cerámica, al 1,50 cm de profundidad surgen las urnas con entierros secundarios, para posteriormente a partir de los 2 hasta los 3 metros entierros primarios con ofrendas funerarias.

A nivel de la descripción cerámica, Basilio forma ocho (8) grandes grupos, divididos en: grupo I cerámica con decoración incisa, grupo II cerámica con decoración de pastillaje, grupo III cerámica con decoración modelada, grupo IV cerámica con decoración pintada, grupo V cerámica con decoración complicada, grupo VI cerámica con decoración exótica, grupo VII cerámica con decoración atípica, y grupo VIII cerámica con decoración de figurinas. A su vez, los primeros cuatro grupos son segmentados entre diez (10) y trece (13) tipos, y en ocasiones hasta en subtipos, las diferencias intergrupales suceden por aspectos más llamativos de decoración entre uno y otro; solamente los grupos de decoración complicada, exótica, atípica y de figurinas representan un grupo o categorías sin diversidad de tipos.

El primer grupo llamado cerámica con decoración incisa, agrupa diferentes fragmentos cerámicos que parecieran conjugar ciertas características. Si bien Basilio identifica trece (13) tipos, su principal atributo son la decoración de líneas incisas, bien sean incisiones profundas, paralelas horizontales o verticales, tipo escobilla, en red, líneas que forman óvalos, espirales anchas, formas sigmoidales, grecas, combinación de ellas con puntos y mamelones; también mantiene características de ausencia de pintura. El autor sólo detalla engobe en algunos casos; el color de la cerámica puede ser negro, gris oscuro, rojo ladrillo y rosado. En general es una cerámica medianamente tosca y lisa, pero con textura áspera, cada uno de sus trece tipos, muestran incisiones en el cuello, o cercanas al borde de la vasija. Según las imágenes pareciese que en las muestras de Basilio no existiese ningún fragmento de panza con este decorado, o ser en muy pocas muestras. Asimismo, parece que la mayoría de fragmentos corresponden a piezas pequeñas o medianas, según sus propios criterios en cuanto a dimensión.

Para el segundo grupo llamado cerámica con decoración con pastillaje, el autor identifica diez (10) tipos, de los cuales, por nuestra observación, se pueden clasificar en dos grandes grupos y un grupo aislado. El primero reúne todos los tipos que a modo de decoración usan aplicaciones de tiras, filetes, cadenetas o cordones, las cuales suelen ir de manera vertical desde el borde o cuello de la vasija hasta el comienzo de la panza o un poco más. Las cadenetas pueden ser finas o gruesas con incisiones, en ocasiones conjugadas con incisiones horizontales. Los diseños que tienen este tipo de vasijas son diversos, siendo que estas cadenetas pueden ser paralelas verticales o en zigzag. También aparecen diseños con una gran cantidad de mamelones muy juntos desde el cuello a la parte superior de la panza y en general, carecen de pintura, aunque el autor reportó dos fragmentos con un poco de pintura blanca. Con respecto al color de la arcilla suelen ser negra, rojiza y crema. Basilio parece indicar que, si bien la mayoría tiene una textura exterior burda, en ocasiones aparecen fragmentos pulidos o con engobe. Todo esto nos recuerda mucho a la *Fase Boulevard* o *Estilo San Pablo* (Toledo, 1995; Arvelo, 1995; Arvelo y Wagner, 1993), sumado a que el autor considera que la mayoría de los fragmentos pertenecen a piezas pequeñas, algo característico en esta *Fase* o *Estilo*. El segundo grupo, por nuestra observación, se asocia a lo que sería una versión del *Estilo Tocuyano* de Cruxent y Rouse (1982) pero en su versión plástica-modelada, debido tiene decoraciones que combinan incisiones poco profundas y curvas que terminan en un mamelón inciso. También presenta modelados zoomorfos en el borde de la pieza, y en ocasiones mezcla el modelado con la pintura blanca. Igualmente, Basilio reporta un tipo que se encuentra aislado del resto, llamado cerámica con pastillaje corrugado, la cual consta de tiras gruesas y planas de arcilla colocadas una al lado de la otra, sin más decoración, lo cual nos recuerda a los rollos hechos de cerámica, que por medio de la técnica del enrollado

van formando a la vasija, en este caso alisados internamente, pero en su exterior no se eliminaron.

Con respecto al tercer grupo Basilio manifiesta la gran similitud que presenta esta agrupación de tipos con el segundo grupo, sin embargo, mantiene la postura de su separación. Esto según por los niveles de complejidad en la decoración que muestra la cerámica del tercer grupo, debido a que unifica varias técnicas decorativas. Es pues, que el tercer grupo llamado cerámica modelada, presenta decoraciones modeladas mezcladas con incisiones que terminan en mamelones con agujeros. Por un lado, muestra aplicaciones de filetes, crestas, cadenas o cordones modelados curvilíneos que, si no terminan en mamelones con agujeros, finalizan en representaciones de cabezas de serpientes. Igualmente mezcla estas características con incisiones de líneas curvas que del mismo modo terminan en mamelones con agujeros. Dentro de este grupo, también existen patas huecas sonajeras, patas bulbosas o macizas, bases de pedestal, o con ventanas. También existen las asas pequeñas desde el borde al cuello de la vasija con incisiones, o modelados zoomorfos o antropomorfos en el borde de las vasijas. Existe presencia de pintura en este grupo, sin embargo, es muy poca, la arcilla suele ser de color rosa, negra o rojiza. Según la evidencia presentada por el autor, consideramos que la mayoría del material se encuentra asociado a lo que hoy llamamos *Estilo Tocuyano* en su versión plástica, aunque hay algunos fragmentos que nos recuerdan al material Santa Ana (Cruxent y Rouse, 1982; Tarble, 1982).

El cuarto y último grupo, titulado cerámica pintada, reúne toda la cantidad de piezas completas y fragmentos que usualmente se asocia al *Estilo Tocuyano*, el cual muestra la combinación de dos o tres colores, ejemplificados en lo que Basilio denomina urnas, ofrendarios, bandejas, platones y fruteras. También dentro de este grupo incluye figurinas

antropomorfas y zoomorfas, teniendo que algunas nos hacen rememorar el *Estilo Betijoque* de Cruxent y Rouse (1982). La mayoría presenta ojos “grano de café”. Igualmente, existen muchos apliques modelados de suma complejidad representando animales y rostros humanos en vasijas que posiblemente sean tapas de urnas funerarias.

En líneas generales, el hermano Basilio no incluye como rasgo diferenciador en su clasificación, características como: el antiplástico, color de la pasta, grosor del material, más sí presenta el proceso de enrollado o tecnología de cocción. Tampoco reconstruye formas de vasija, sólo toma como elemento diferenciador, rasgos más apreciables de la cerámica como lo es la decoración, es decir, para realizar su clasificación toma en cuenta atributos aislados de cada pieza o fragmento cerámico, y no trabaja en consideración a conjuntos de atributos comunes, por lo cual crea una diversidad de tipologías, en donde existen varios grupos, con diversos tipos y hasta subgrupos que resultan innecesarios. Asimismo, a la luz de los trabajos de Cruxent y Rouse (1982) y su sistema clasificatorio según *Series* y *Estilos*, consideramos que, en la colección presentada por Basilio, existe una gran cantidad de material Tocuyano representado tanto por su lado modelado inciso, y su versión más conocida que conjuga esta decoración con la pintura polícroma; mezclado con fragmentos de la *Fase Boulevard* o *Estilo San Pablo* (Toledo, 1995; Arvelo, 1995), *Estilo* o *Fase Betijoque* (Cruxent y Rouse, 1982; Wagner, 1973) y en menor medida, *Estilo Santa Ana* (Cruxent y Rouse, 1982; Tarble, 1982).

Años posteriores, el antropólogo Mario Sanoja Obediente, se interesa por una cerámica resguardada en el Instituto Caribe de Antropología y Sociología (ICAS), proveniente del sitio Camay, en el Municipio Torres, estado Lara, por lo cual decide en el año 2000, realizar investigaciones sobre el área. Dicha colección analizada fue la recolectada por el hermano Basilio, y la mayor parte de los tiestos se relaciona con lo que se denomina

Serie Tocuyanoide de Cruxent y Rouse (1982). Sin embargo, Sanoja prefiere definirla como colección Tocuyano para lograr referirse -según sus propios términos- a la totalidad de contenidos culturales que definen el nivel de desarrollo sociohistórico de esas poblaciones (Sanoja, 2001: 9).

Ahora bien, sabemos que Sanoja en el año 2000 realiza la primera campaña de excavación en Camay —la cual constó de tres excavaciones— y que se plantea una segunda campaña al año siguiente donde detalla la estratigrafía de los lugares de excavación, sin embargo, no detalla la cantidad y distribución de material obtenido, así como las características de la cerámica asociada a cada estrato cultural. En líneas generales, Sanoja nos comenta que logró identificar un primer componente arqueológico que llamó Tocuyano A, este sugiere que podría corresponder con una forma simplificada de la *Tradición* Tocuyano ya que consta de vasijas con forma sencilla, las cuales están decoradas con pintura, generalmente con *Motivos* geométricos Negro sobre Blanco y muy excepcionalmente tricolores.

A nivel de características cerámicas, el autor refiere que en Tocuyano A existe un predominio de la decoración incisa ancha curvilínea, el inciso en zonas, los filetes de arcilla aplicados incisos, los mamelones perforados en forma de "ojal de zapato", vasijas de perfil compuesto tipo *Tradición* Santa Ana, decoradas con *Motivos* incisos de línea ancha curva, vasijas con el borde hueco, característico de la *Tradición* Tocuyano temprana. Igualmente, Sanoja manifiesta la existencia de la pintura roja global y el ahumado o pintura negra global, ambas pulidas, así como *Motivos* pintados Negro sobre Blanco, muy sencillos, pequeños apéndices biomorfos o figurinas antropomorfas. Este último aspecto, Sanoja manifiesta que

dicha iconografía puede ser reminiscencia de las representaciones que existen en los sitios de la *Tradición* Santa Ana de la serranía andina del estado Trujillo (Sanoja, 2001).

Por otro lado, también identifica un componente B, Sanoja no especifica si ambos componentes fueron identificados en una misma excavación y de ser así, cuánto es el grosor de la capa que separa ambos componentes. Subraya, sin embargo, la mayor complejidad artefactual encontrada, por lo cual lo denomina Tocuyano B. Éste se caracteriza por tener vasijas de formas complejas, urnas funerarias con decoración predominantemente polícroma (blanco, negro y rojo), vasijas tetrápodos con patas bulbosas que se extienden casi hasta el borde de las vasijas, ollas y cuencos con bordes huecos, decoración curvilínea compleja con *Motivos* geométricos incisos o pintura polícroma, serpientes y rostros humanos modelados y pintados adosados a las paredes de las vasijas; rasgos enunciados por Cruxent y Rouse (1982) previamente para este *Estilo*. Así como toda una serie de objetos que acompañan al material cerámico, como pectorales, pendientes, collares y cubresexos, todos trabajados en concha marina, aunado a que se han ubicado en el estrato superficial, hachas y azadas líticas, manos de moler, metates, muchas veces asociados con hornos para la fabricación de alfarería (Sanoja, 2001, p. 15-16).

Durante estas excavaciones se tomaron dos muestras de carbón para análisis de C14 y en conjunto con algunas otras dataciones de sitios de la región, el autor propone una tabla cronológica. La primera muestra corresponde al estrato superior del componente llamado Tocuyano A, la muestra Beta 152 675, estaría datada en 1820 ± 140 años a.p. La segunda muestra Beta 152 674 dio como resultado 2230 ± 40 años a.p, se encuentra asociada a un enterramiento, y representa la *Fase* más temprana de la excavación. Esta última fecha es relativamente contemporánea con la obtenida por Cruxent y Rouse para el sitio Tocuyano en

el Valle de Quíbor (Sanoja, 2001), la cual fue de 2180 ± 300 años a.p. En su momento dicha muestra albergó muchas dudas, debido a la forma de recolección, ya que no se realizó en la excavación, sino en la pared de una zanja de drenaje cercana a la misma. Sin embargo, ambas fechas demuestran la posible contemporaneidad de dos yacimientos, ubicados en dos regiones relativamente distantes, uno en la Depresión de Quíbor y otro en la Depresión de Carora.

Si bien Sanoja comenta la información extraída de las excavaciones en la región de Camay, en algunos aspectos faltan detalles esenciales que permiten corroborar la existencia de la división temporal de ambos componentes, o por lo menos su comportamiento espacial. Aun cuando existe una publicación al respecto, en ella, el tema central es destacar la marcada influencia valdiviana² en la región, influencia observada sólo en muestras de la colección del ICAS. Con esto, y a pesar de que efectivamente se recolectaron algunos datos contextuales, expresión concreta de este primer abordaje sistemático a la zona de Camay, no se trata de una publicación en la que se describa en detalle, el contexto arqueológico encontrado.

Esta situación propicia que haya vacíos de información sobre aspectos contextuales al momento de relacionar la región de Camay con otras. Por lo menos, Cruxent y Rouse no enuncian esta posible complejización artefactual dentro del yacimiento Tocuyano, ni que

² La cerámica asociada a la *Fase Valdivia*, ubicada en Ecuador, ha sido considerada como una de la más antigua del continente, solo por detrás de la alfarería de Puerto Hormiga en Colombia. Reportada para la época de la Segunda Guerra Mundial, fue años después que Estrada (1956) reconoce la importancia de estos materiales asociados al "Formativo Temprano". Las investigaciones contaron con el apoyo de Clifford Evans y Betty Meggers (1965) y, luego de 10 años de estudios, publican los resultados. La cerámica obtuvo unas fechas de radiocarbono de 4450-4050 años antes del presente, mostrándose, en efecto, como una de las mas antiguas del continente. Debido a sus características los autores afirmaron que dicho desarrollo alfarero ocurrió anterior a su presencia en América, proponiendo la hipótesis de que Valdivia devenía del Jomon japonés (Estrada, 1961). Por tanto, Sanoja (2001) identifica atributos de la cerámica de la *Fase Valdivia* en la colección de Camay, localizada en el ICAS, a partir de esto decide realizar investigaciones a profundidad en la región para localizar la influencia valdiviana en las comunidades prehispánicas de Camay.

exista alguna diferencia cronológica dentro del material encontrado. En consecuencia, se hacía necesario realizar una revisión del sitio Tocuyano en el Valle de Quíbor, a la luz de estas investigaciones, por lo cual, años después el tesista Víctor Rosas (2008) se encarga de hacer un reestudio del sitio y material Tocuyano.

Ahora bien, para el 2008 el arqueólogo Luis Molina publica su trabajo de investigación sobre la región Sicarigua-Los Arangues, ubicada en el Municipio Torres, estado Lara. Es ésta un área cercana a la región de Camay que, si bien tiene características geográficas diferentes a nuestra región de estudio, podría brindar información sobre la dinámica social prehispánica del territorio. Este trabajo comenzado durante 1998, persiguió el objetivo de evaluar las propuestas acerca del surgimiento de cacicazgos en dicha región, debido a la existencia de varios sitios arqueológicos con diferentes características, por ejemplo, terrazas agrícolas y montículos. La premisa fundamental era que dichos cacicazgos se habrían conformado hacia los 1000 años de nuestra era, y que uno de sus indicativos principales habría sido el incremento de la producción agrícola mediante el desarrollo de técnicas de regadío y por diferenciación de las aldeas en dos niveles jerárquicos (Toledo y Molina, 1987). A medida que la investigación avanzó, Molina entiende que muchos de los sitios arqueológicos hallados son probablemente antes del 1000 a.C. por lo cual decide realizar una secuencia de ocupación de la región, sobra decir que, si bien el interés de la investigación es sobre sitios tardíos, era necesario realizar esta secuencia para entender el contexto de desarrollo de la dinámica social del territorio.

En este sentido la secuencia de ocupación del territorio propuesta por el autor es la siguiente: 1) *Fase Güeche* ubicada en el 300 a.C. a 200 d.C. la cual presenta una cerámica coincidente con la *Fase Hokomo* de La Pitia y la *Tradición Camay* con su cerámica Tocuyano

A y Tocuyano B, en mayor medida, e igualmente presenta en menor importancia, cerámica de la *Fase* Betijoque, del *Estilo* Tocuyano y de la *Fase* Boulevard (Molina, 2008). Según el autor:

Esta relación más cercana con Camay indica que las ocupaciones tempranas en la región Sicarigua-Los Arangues fueron parte de un proceso vinculado con los poblamientos iniciales de regiones vecinas, pero también con las primeras ocupaciones de grupos ceramistas en el piedemonte noroccidental de la cordillera de los Andes (*Fase* Betijoque), el valle de Quíbor (*Estilo* Tocuyano) y la península de la Guajira (Serie La Pitía) (Molina, 2008, p. 413).

Seguidamente, Molina nos presenta la 2) *Fase* La Piscina ubicada en el 200 d.C. a 1000 d.C., la cual presenta algunos *Modos* decorativos enunciados para la anterior *Fase* como lo son: la *Fase* Hokomo de La Pitia, el “componente Tocuyano A” de Camay, el *Estilo* Betijoque, y el *Estilo* Tocuyano, sin embargo, esta *Fase* se relaciona más con otros *Estilos* posteriores relacionados con la cronología III propuesta por Cruxent y Rouse (1982). Es decir, las personas que ocuparon los sitios asociados a la *Fase* La Piscina, si bien tuvieron contacto con los anteriores portadores de estas cerámicas tempranas, desarrollaron en mayor medida *Modos* decorativos asociados a la cerámica de la *Fase* Boulevard y el *Estilo* San Pablo (Molina, 2008). En última instancia se encuentra la *Fase* La Sabana, ubicada cronológicamente en el 1000 d.C. al 1600 d.C. Para esta *Fase* tardía de la ocupación de la región de Sicarigua-Los Arangues, prevalece principalmente la cerámica decorada con policromía de diseños geométricos, la cual según el autor

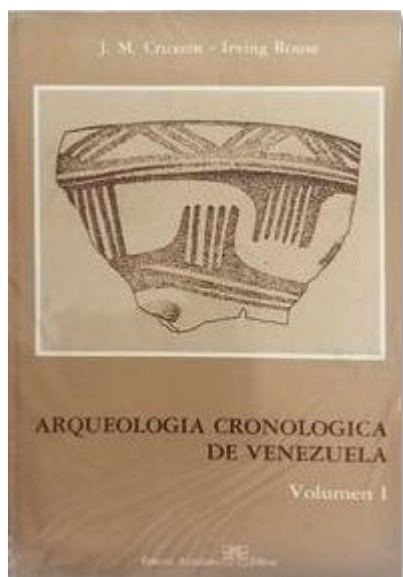
Guarda relación con algunos estilos de la llamada Tradición Macroabjuroide del noroeste de Venezuela (Oliver 1989), especialmente los complejos Túcua y Urumaco de la subtradición Dabajuran (Oliver 1989) y la cerámica del sitio Tanki Flip, de la isla de Aruba (Versteeg 1997, Oliver 1997) (Molina, 2008, p. 419).

Con esta información aportada por Molina (2008), observamos la complejidad de relaciones de intercambio existentes en el periodo prehispánico en la región de Sicarigua-Los Arangues. Los hallazgos cerámicos dan cuenta de las fuertes relaciones sociales de los grupos humanos del área, con otros territorios como pueden ser el piedemonte andino, la Depresión de Quíbor, la Depresión de Yaracuy, o áreas más distantes como la Península de La Guajira, establecidos durante un periodo de tiempo bastante amplio. Si bien nuestro estudio radica en un área con características geográficas y topográficas diferentes, revisar esta investigación nos permite arrojar información comparativa sobre el posible comportamiento estilístico de Camay, y en su momento sobre las organizaciones sociales prehispánicas de la región.

Panorama arqueológico regional

Para discutir sobre el panorama arqueológico en nuestro país, debemos hacer mención a una de las primeras publicaciones en el ámbito: Arqueología Cronológica de Venezuela de J.M. Cruxent e I. Rouse (1982), la cual nace debido a la poca información existente sobre el panorama general de la arqueología venezolana. Este trabajo no sólo describe y detalla sitios y materiales arqueológicos, sino también agrupa toda esta información en cuadros cronológicos regionales.

Figura 3. Libro Arqueología Cronológica de Venezuela, por J.M. Cruxent e I. Rouse (1982)



En este sentido J. M. Cruxent e I. Rouse describen varios *Estilos* polícromos tempranos para el Área de Barquisimeto y el Área de Trujillo, como lo son el *Estilo* Tocuyano (Periodo II), *Estilo* Betijoque (Periodo II al V) o *Estilo* Santa Ana (Periodo II al V). Existen otros *Estilos*, que se asemejan a estos, pero hay dudas sobre si ellos en realidad representan “un conjunto de características cerámicas aisladas que identifican a un yacimiento típico o cabecero” (Cruxent y Rouse, 1982, p. 22) —definición que forma el concepto de *Estilo* para los autores— o en realidad son variantes temporales o versiones simplificadas de los anteriores.

Posteriormente, es publicado el libro Arqueología Venezolana de Rouse y Cruxent (1963), donde presentan sus interpretaciones arqueológicas de la región de manera más simplificada, e igualmente incluyen información adicional sobre algunos aspectos que para la anterior publicación no existían. Con respecto a la región de nuestro interés, reafirman sus postulados donde la *Serie* Tocuyanoide alberga cinco (5) *Estilos*: Tocuyano, Sarare,

Aeródromo, Agua Blanca y Cerro Machado, los cuales serán detallados más adelante, así como la idea de que el origen de esta *Serie* se encuentra en el área de Barquisimeto (Rouse y Cruxent, 1963).

Estilo Tocuyano

Las características y descripción del *Estilo* Tocuyano lo ubican como uno de los *Estilos* más complejos y tempranos del grupo de cerámicas policromas. Cruxent y Rouse definieron este *Estilo* por medio del material arqueológico excavado de un yacimiento cercano a la Quebrada Tocuyano, vía la población de El Tocuyo, en el estado Lara. Con la realización de dos trincheras obtuvieron 11.595 tiestos, los cuales fueron encontrados dos metros por debajo de una capa estéril. Las muestras de carbón tomadas por Cruxent lo ubican en el Periodo II, ya que dieron una temporalidad de 2.180 ± 300 a.p. Todo esto permitió describir la cerámica asociada al *Estilo* Tocuyano de la siguiente manera:

1. Los tiestos suelen ser ásperos y gruesos, de un espesor medio de 5 a 8 mm, en donde las superficies son suaves y lisas y las fracturas iguales y en ángulos rectos en las paredes. Se empleó una cantidad moderada de piedra molida como desgrasante (Cruxent y Rouse, 1982).
2. Respecto a las características de las partes de las vasijas, describieron 144 fragmentos de bases, las cuales se dividen según popularidad en patas, bases anulares, bases planas y en menor medida bases de anillo y patas. Se identificaron 22 vértices de panzas, que corresponden a la parte baja de las panzas de los boles o botijas de fondo redondeado. Los bordes suelen curvarse fuertemente sobre el cuello de modo que, cuando aparece separado

de la vasija, semeja una pestaña, igualmente ellos en gran medida suelen ser redondeados y estar engrosados.

3. En relación a las formas halladas que las botijas (616 tiestos) son un poco más populares que los boles (548 tiestos) y suelen tener cuellos de sección casi rectangular. Los boles poseen en mayor cantidad panzas inclinadas hacia afuera, verticales o en menor medida curvadas hacia adentro.

4. Sobre la ornamentación, Cruxent y Rouse (1982) afirmaron que este aspecto suele ser sobresaliente en este *Estilo*, ya que combina diversas técnicas de decorado de una manera integrativa que permite llenar la superficie de dibujos relacionados entre sí, y no de manera aislada. Tomando en cuenta las características de la ornamentación, la alfarería del *Estilo* Tocuyano se divide en dos grupos. En el primero predomina la técnica de incisión y modelado, con algunos trabajos de aplicación y apéndices, así como punteados. En el segundo grupo en donde la pintura polícroma suele ser la técnica principal —esta segunda suele ser más frecuente, ya que en la muestra de Cruxent y Rouse hay 1.539 ejemplares que la presentan—siendo complementada en ocasiones por apéndices, modelado, aplicación y punteado. No existe, en realidad, la combinación de incisión y pintura (Cruxent y Rouse, 1982).

5. Aspectos como las asas y los apéndices son poco comunes, y los segundos cuando son usados se funden de manera indiscernible con los adornos modelados. Cuando existen los apéndices suelen ser geométricos y consisten en una proyección cilíndrica con un solo punto en su extremo. Igualmente parece también característico un apéndice semicircular, en forma de labio que se proyecta hacia arriba de la panza, exactamente debajo del borde.

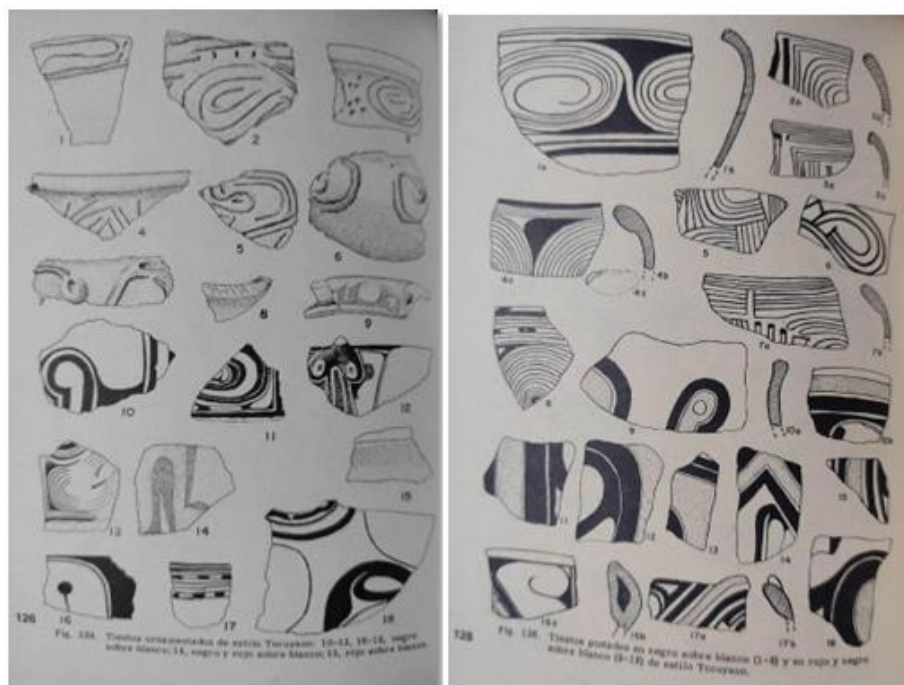
6. Existen rostros humanos o de animales, son típicos tanto modelados como pintados (Rouse y Cruxent, 1982), raramente se muestran incisos y los ojos suelen ser grano de café

o toroidales, así mismo, suele ser muy representada la serpiente y la rana, aunque en su mayoría los dibujos suelen ser geométricos.

7. Acerca de los *Motivos* suelen estar constituidos por espirales, óvalos, líneas verticales u horizontales, y filas de puntos. Las bandas son habitualmente de sección triangular y se encuentran bien trabajadas en las panzas, estando bordeadas con frecuencia por dibujos incisos (Cruxent y Rouse, 1982).

8. Las combinaciones de color son las siguientes: engobe Negro, engobe Rojo, engobe Blanco, Negro sobre Blanco, Rojo sobre Blanco y Negro y Rojo sobre Blanco. Algo que es necesario destacar es que los dibujos están situados sobre fondo pintado y no sobre superficie Sin Pintar, la pintura no se emplea para cubrir zonas de la vasija, con la excepción del engobe. Además, los dibujos no parecen hechos conforme a plan, se observan sobre todo líneas y bandas que se curvan y se vuelven a curvar y que se ensanchan o estrechan de manera característica al ir de uno a otro lugar. Es usual que aparezcan bordeadas las bandas por líneas finas y muchas se encuentran tan juntas que ofrecen un efecto negativo, pareciendo que el fondo es el que forma el dibujo. Es frecuente la representación de puntos (Cruxent y Rouse, 1982).

Figura 4. Diseños plásticos, pintados y formas de bordes del Estilo Tocuyano



Nota. Tomado de Cruxent, J. M. y Rouse, I. (1982): *Arqueología Cronológica de Venezuela*. Caracas: Armitano Editores.

Serie Tocuyanoide

Los autores destacan el *Estilo* Tocuyano como cabecero de la *Serie* Tocuyanoide, debido a su complejidad, en formas y ornamentación; la cual está conformada por el *Estilo* Sarare del área de Barquisimeto, ubicado en el periodo III; *Estilo* Agua Blanca del área de Barinas, ubicado en el periodo II; el *Estilo* Aeródromo en el área de San Felipe, ubicado en el periodo II; el *Estilo* Cerro Machado ubicado en el área de La Guaira, igualmente en el periodo II (Rouse y Cruxent, 1982). Asimismo, incluimos el *Estilo* Zamuro y sus tipos, descritos por Martín (1976), también asignado al periodo II y III.

Tabla 1. Estilos que componen la Serie Tocuyanoide

ESTILO	AREA	PERIODO
Tocuyano	Área de Barquisimeto	II
Sarare	Área de Barquisimeto	III
Agua Blanca	Área de Barinas	II
Aeródromo	Área de San Felipe	II
Cerro Machado	Área de La Guaira	II
Zamuro	Área de Portuguesa	II-III

Nota. Autor: Rubia Vasquez.

El *Estilo* Sarare —geográficamente más cercano al *Estilo* Tocuyano— fue descrito con base en 11 tiestos. Si bien enuncian la existencia de más material similar no logran estudiarlos en detalle. Este *Estilo*, presenta tiestos más ásperos, pero mantiene el mismo desengrasante de roca machacada, así como *Motivos* y colores tocuyanos. Esta característica resulta diferenciadora por la cual colocan a Sarare en el periodo III de la cronología, presentando sus dibujos y *Motivos* sobre superficie Sin Pintar; atributo identificador también del *Estilo* tardío Tierra de los Indios. Por lo tanto, pese a la semejanza con Tocuyano, la presencia de esta última característica hace que lo ubiquen de una manera intermedia, entre los *Estilos* Tocuyano y Tierra de los Indios. En la actualidad el *Estilo* Sarare carece de información, lo que deja abierta la posibilidad de si conforma un *Estilo* diferenciado o representa una variante (Cruxent y Rouse, 1982).

Sobre el *Estilo* Agua Blanca, ubicado en el área de Barinas, fue descrito con base en 287 tiestos, recolectados de una caverna funeraria, los tiestos son finos y suaves, con escaso material desengrasante, ya que sólo se observaron algunos pequeños fragmentos de cuarzo.

La mayoría de la decoración muestra engobe blanco por fuera y en ocasiones figuras rojo o negras sobre blanco. Cruxent y Rouse encuentran una especie de asa semicircular en la muestra analizada, que está ausente en el *Estilo* Tocuyano. En otras colecciones se detallan dos tiestos con incisiones, pero en la analizada por los autores no aparece esta característica. Es pues, que todos los atributos del *Estilo* Agua Blanca están presentes en Tocuyano, sin embargo, carece de los caracteres más complejos, por lo cual la ubica en el periodo II de la cronología regional (Cruxent y Rouse, 1982).

El *Estilo* Aeródromo, ubicado en el área de San Felipe, fue descrito con base en 144 tiestos hallados en una posible zona de habitación. Los fragmentos son de arcilla áspera y tienen desengrasante de roca molida característica del material Tocuyano. La única ornamentación que presentan es la pintura, en donde existe el engobe blanco en mayor medida, rojo, negro, Rojo sobre Blanco, Negro sobre Blanco, Rojo y Negro sobre Blanco; también comparte *Motivos* de líneas y bandas de anchura variable que se curvan y recorren sobre sí. Existe una gran similitud del *Estilo* Aeródromo con el *Estilo* Tocuyano, sin embargo, este carece del modelado, aplicado y punteado, es decir, es otro *Estilo* que carece de la complejidad del Tocuyano, por esto los autores lo ubican en el periodo II (Cruxent y Rouse, 1982).

El *Estilo* Cerro Machado —el más lejano geográficamente— se ubica en el área de La Guaira, fue descrito con base en 7645 tiestos excavados y recolectados. Éstos suelen ser ásperos y presenta desengrasante de arena y cuarzo, y predominan las formas de olla y boles. Son muy pocos los tiestos que tienen algún tipo de ornamentación -y si existe es muy sencilla- sin embargo, la pintura suele ser frecuente, el engobe blanco se encuentra en la mayoría de los tiestos, e igualmente existen dibujos Negros sobre Blanco y Rojo, negro y blanco. Los

autores consideran al *Estilo* Cerro Machado una versión simplificada de Tocuyano, por eso lo ubican en el periodo II aunado a que las fechas de radiocarbono así lo demuestran: 1930 ± 70 años a.p. Cabe destacar que este *Estilo* no tiene semejanzas significativas con los *Estilos* cercanos de La Guaira y áreas vecinas (Cruxent y Rouse, 1982).

En esta misma línea incluiremos dentro de la *Serie* Tocuyanoide el material cerámico proveniente del sitio Cueva El Zamuro, en el estado Portuguesa; yacimiento hipogeo que fue reportado y detallado por el arqueólogo Carlos Martín (1976), ubicado en las ramificaciones de la cordillera de los Andes, entre los ramales conocidos como la sierra de Portuguesa y el Rosario, específicamente en el margen izquierdo del río Saguás. Según Martín, corresponde a un contexto funerario alterado debido a actividades de saqueadores, por tanto, realiza una clasificación del material recolectado en superficie, identificando ocho (8) tipos cerámicos: 582 fragmentos distribuidos en tres tipos cerámicos sin decoración y 333 tiestos distribuidos en cinco tipos cerámicos con decoración; para una muestra total de 915 fragmentos analizados. Dentro de la colección identifica atributos de incisiones, modelado, punteado y pintura, especificada en los *Modos* pintados de Rojo sobre Blanco, Rojo y Negro sobre Crudo, rojo total, inciso e inciso zonal y modelado punteado. Martín considera la existencia de más de un yacimiento hipogeo con material Tocuyanoide en la cuenca del río Saguás, asimismo afirma una posible relación con el material cerámico de la Pitia, e igualmente con Santa Ana y Betijoque, y con el complejo Horno correspondiente al primer horizonte pintado de Colombia (Martín, 1976). Por sus relaciones lo ubica en el Periodo II al III de cronología arqueológica regional de Cruxent y Rouse (1982).

Investigaciones posteriores

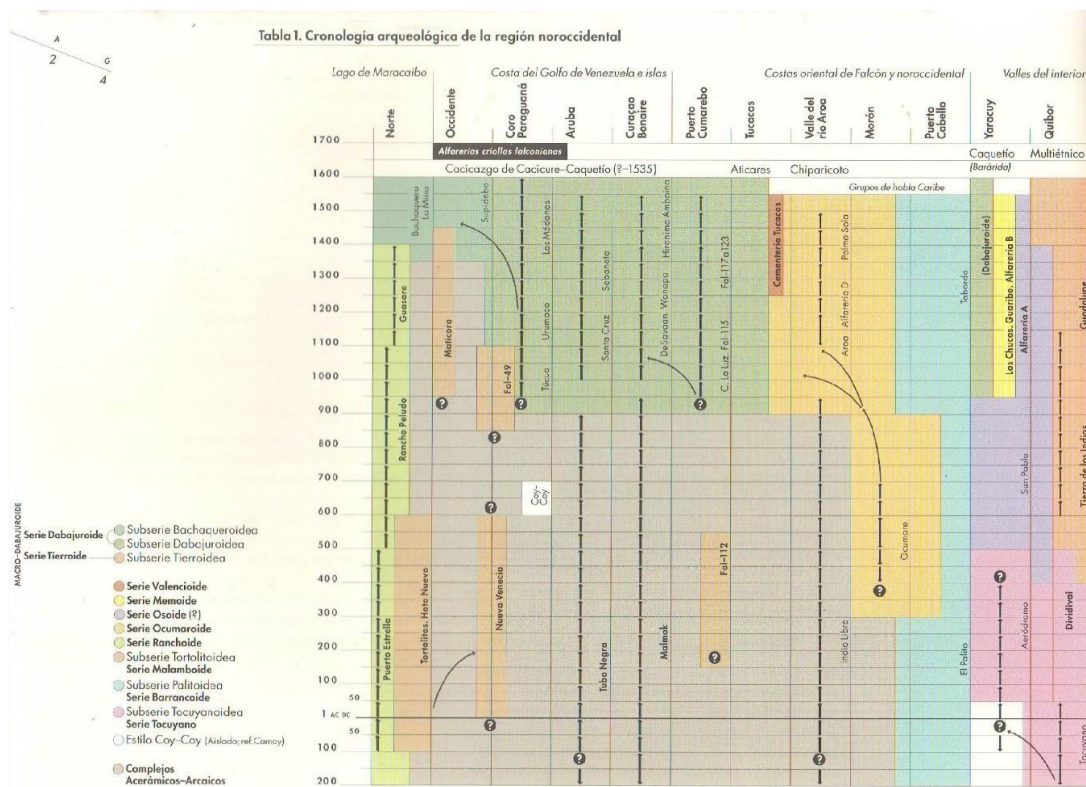
La arqueóloga Lilliam Arvelo, en 1995 realiza su tesis doctoral en la región del Valle de Quíbor, con el principal objetivo de corroborar la propuesta de Iraida Vargas postulada años antes, en la cual postula que la introducción del cultivo del maíz propició la conformación de sociedades complejas en este territorio, es decir, que este patrón de subsistencia basado en el maíz, aceleró el aumento demográfico, lo que desencadenó la aparición de cacicazgos (Arvelo, 1995). En este sentido, Arvelo se propone hacer una revisión sistemática de 400 km² del territorio correspondiente a la Depresión de Quíbor, por medio de la ubicación de sitios arqueológicos, recolecciones intensivas de superficie y la excavación de pozos de prueba, procesos que le permitirían poder levantar información sobre los patrones de asentamiento y sus cambios, así como sobre los sistemas de subsistencia, con la finalidad de construir hipótesis sobre las vías de evolución social de las sociedades prehispánicas de este territorio. Esto debido a que, hasta la fecha, las investigaciones arqueológicas en la región, habían recuperado información relativa a sitios dispersos en todo el territorio del noroeste de Venezuela, siendo que no se habían planteado estudios de patrones de subsistencia y asentamiento en una región delimitada y bien definida como la propone la autora para Quíbor (Arvelo, 1995).

Ahora bien, Arvelo evalúa las diferentes propuestas clasificatorias realizadas para la época, las cuales han propiciado la existencia de una duplicidad de nombres para las mismas tipologías cerámicas durante períodos similares, por lo cual, reorganiza y unifica muchas de estas propuestas; apoyada en que las diferentes asociaciones teóricas no han influido en demasía en la organización y detalle de las tradiciones estilísticas. Por lo anterior, dichos postulados no son epistemológicamente incongruentes a nivel clasificatorio, sino que se han

fijado en secciones de los fenómenos culturales (como prácticas mortuorias, organización social y manifestaciones estilísticas) y no en su totalidad. Se refiere a las propuestas estilísticas de la escuela marxista latinoamericana y a la escuela normativa, a las que detalla de la siguiente manera:

La secuencia cerámica para el Valle de Quíbor estuvo compuesta por tres unidades cerámicas: 1. el Estilo tocuyano (Cruxent y Rouse 1982) o la Fase Las Locas (Sanoja y Vargas 1974); 2. el Estilo Tierra de los Indios (*Serie Tierroide*) (Cruxent y Rouse 1982) o Fase Guadalupe (Sanoja y Vargas 1974), y 3. el Complejo Quíbor (Lucena 1971), la Fase Boulevard (Molina y Toledo 1985) o el Estilo San Pablo (Cruxent y Rouse 1982, Arvelo y Wagner 1993) (Arvelo, 1995, p. 70).

Figura 5. Cuadro cronológico de las Subseries, Series, Tradiciones y Estilos del noroccidente de Venezuela



Nota. Tomado de Arvelo, L. y Oliver, J. (1999). El noroccidente de Venezuela. En: Arroyo, M., Blanco, L., Wagner, E. (Eds.): *El Arte Prehispánico de Venezuela* (p. 120-135). Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional

Por lo tanto, su propuesta de clasificación se basa en la unificación de criterios de clasificación del material cerámico, así como de propuestas teóricas sobre la interacción entre sociedades indígenas y la evolución interna de cada sociedad. La autora continúa desarrollando el sistema clasificatorio propuesto por José Oliver (1989), el cual también busca la unificación de unidades arqueológicas diseminadas, por lo cual, utiliza categorías como *Macro-Tradición*, *Tradición*, *Subtradición* y *Estilos*. Arvelo, basó su clasificación primeramente en la decoración, lo que le permitió identificar cerámicas Tocuyano, Tierroide y San Pablo/Boulevard en la región, con la información aportada por el análisis de la pasta, técnicas de decoración y los *Motivos*, logró incluir materiales sin identificar a la *Sub-Tradición* Tocuyanoide y en el *Estilo* San Pablo. Por último, el análisis de fragmentos de

bordes le permitió realizar subdivisiones en cada *Subtradición* (Tocuyano y Tierroide). La autora propone una secuencia cronológica en donde la *Subtradición* Tocuyano se muestra desde el 400 a.C. al 400 d.C. seguida del *Estilo* San Pablo ubicado entre 300 y 1400 d.C. y por último la *Subtradición* Tierroide alrededor de 1400 d.C. hasta comienzos del siglo XVI de nuestra era.

Arvelo distingue los sitios con material asociado a Tocuyano desde una forma de cerámica presente solamente en algunos de ellos, por lo cual toma este rasgo como una forma diferencial intersitio, la cual es una forma de vaso (C2) con un exterior engrosado en los labios y las impresiones de los dedos que se encuentra asociado a un bajo porcentaje de tiestos decorados (Arvelo, 1995). Por lo cual, las colecciones en donde existiera esta forma de vasija las denominó *Estilo* El Dividival, y donde estuviera ausente mantuvo la denominación de *Estilo* Tocuyano. Sin embargo, éste no fue el único rasgo por el cual Arvelo decide separarlos, el *Estilo* El Dividival mantiene proporciones considerablemente menores de tiestos decorados con respecto a los niveles de Tocuyano, aunque siguen compartiendo las combinaciones de colores y *Motivos* de decoración pintada, algunos elementos plásticos e incisión blanca con el mismo motivo de serpiente. Igualmente, están ausentes de El Dividival, las asociaciones complejas entre decoración pintada y plástica, las patas bulbosas, bordes huecos, vasijas con forma de embarcaciones con siluetas compuestas y algunos *Motivos* son más angulares que curvilíneos como en Tocuyano. Esta variabilidad estilística dentro de la *Subtradición* podría deberse a *Motivos* funcionales o temporales.

Asimismo, Arvelo propone que existe una sucesión temporal entre los *Estilos* de la *Subtradición* Tocuyano, es decir, el *Estilo* Tocuyano lo coloca tentativamente entre 400 a. C. y 1 d. C., y El Dividival entre 1 y 400 d. C. No obstante, esta propuesta no es totalmente

sólida debido a que, de los 312 sitios identificados en la depresión de Quíbor, sólo cuatro fueron identificados como Tocuyano (LJ10, LJ15, LJ173 y LJ252), y catorce como El Dividival, en donde todos son sitios identificados a partir de la dispersión superficial de tiestos. Aunado a que cuatro de los sitios de este *Estilo* son multicomponentes, es decir, se localiza cerámica El Dividival asociada a materiales Tierroides (Arvelo, 1995), por lo tanto, existe la duda si la evidencia responde a ocupaciones contemporáneas o sucesivas entre los *Estilos* El Dividival y Tocuyano.

Si la diferencia entre las características (cantidad, expansión y ubicaciones) de los sitios Tocuyano y El Dividival responde a la sucesión temporal de los sitios, ya la explicación estaría resuelta. En cambio, si son contemporáneos la variabilidad estilística y el tamaño de los asentamientos responden a diferenciación emblemática o diferentes linajes dentro de un grupo tribal:

A pesar de la ausencia de líneas de evidencia independientes para apoyar esta posibilidad, es tentador pensar que estos grupos representan algún tipo de "territorios". Estos territorios se referirían a áreas asignadas a una unidad de parentesco (linaje, clan, etc.), que se utilizarán de generación en generación (Arvelo, 1995, p. 123).

Una interesante acotación —afirmación que Arvelo resalta en sus trabajos años anteriores, e igualmente asentada por Oliver (1989)— reposa en las Sub-tradiciones o *Estilos* independientes desarrollados en la Depresión de Quíbor, ya que aparecieron versiones refinadas estilísticamente, es decir, sus orígenes estilísticos y, por consecuencia, de sus portadores deben haber venido de otros lugares del noroeste de Venezuela o del área de los

llanos. Por lo tanto, los cambios sociales que generaron las diferencias estilísticas propuestas anteriormente no ocurrieron dentro del Valle de Quíbor (Arvelo, 1995).

Ahora bien, Víctor Rosas, para el 2008 publica su tesis de grado: *Reexaminando a Tocuyano. Análisis cerámico y estilístico de la Serie Tocuyanoide*, en la cual analiza otra colección arqueológica proveniente de un sitio muy cercano al excavado por Cruxent y Rouse. Esta colección fue excavada por el Museo Antropológico de Quíbor entre los años de 1999 y 2000, debido al creciente riesgo de intervención humana en la zona. La investigación de Rosas se planteó aprovechar este material excavado para redefinir el *Estilo Tocuyano* descrito por Cruxent y Rouse, con base en la información aportada por las anteriores hipótesis de Lilliam Arvelo, Mario Sanoja y José Oliver para la región del Noroccidente de Venezuela (Rosas, 2008).

El sitio Tocuyano trabajado por Rosas se encuentra al sureste de la población de Quíbor, capital del municipio Jiménez, estado Lara. El mismo es conocido por la población como Playa Bonita y actualmente es un suburbio dentro de la población jimenence. Este yacimiento fue dividido en dos mediante la construcción de una carretera asfaltada que afectó la distribución del yacimiento. El sitio exacto donde excavó Cruxent y Rouse (1982) no fue ubicado, sin embargo, se sabe que corresponde a la zona norte por fotos publicadas en el II tomo del libro *Arqueología Cronológica de Venezuela*. Los sitios se han nombrado de dos maneras: el sector situado al sur de la carretera corresponde a LJ15 Tocuyano y el sector norte a LJ21 Playa Bonita, siendo considerado estos dos sectores como parte de un solo yacimiento, por la homogeneidad del material arqueológico y la relativa profundidad (Rosas, 2008). Por esto, Rosas decide identificarlos como Tocuyano Norte al LJ15 y Tocuyano Sur al LJ21.

La colección fue extraída del sector de Tocuyano Sur, la misma resultó casi totalmente homogénea, en la superficie no se encontró material Tierroide como habían reportado algunas observaciones con anterioridad. El autor seleccionó para el análisis cerámico el material recolectado con control estratigráfico, y el superficial para comparación formal y decorativa (Rosas, 2008).

En total se analizaron 9017 tiestos, de los cuales claramente se identificaron dos grupos: el primero lo componen tiestos gruesos, con antiplástico rústicamente molido y distinguible a la vista, en donde predomina el color castaño rojizo, con poca decoración y cuando la hay suele ser con técnicas plásticas, incisiones en su mayoría. El segundo conjunto son tiestos delgados, y con antiplástico bastante fino, el color en su superficie suele ser castaño claro, al naranja y gris, con superficies alisadas, encontrando en este conjunto la mayor cantidad de material decorado, principalmente con pintura (Rosas, 2008).

El material decorado responde a un total de 1722 tiestos, en los cuales se aprecia una clara distinción entre la decoración plástica y pintada. Existe parte del material que combina ambas técnicas, caso que no se observa en la colección de Cruxent y Rouse. Rosas afirma que las decoraciones cuando se combinan suele ser la incisión la cual delimita los diseños realizados con pintura, sin embargo, hay casos donde constituyen *Motivos* decorativos independientes (Rosas, 2008).

Rosas identifica 18 tipos cerámicos en donde Tocuyano Castaño Grueso Alisado, Tocuyano Castaño Grueso Pulido, Tocuyano Inciso, Tocuyano Aplicado indican una cerámica de antiplástico grueso con decoración incisa. Mientras que la cerámica con antiplástico fino y decoración pintada o plástica-pintada corresponden a los tipos Tocuyano

Castaño Fino, Gris Fino, Negro sobre Crudo, Rojo sobre Crudo, Negro y Rojo sobre Crudo, Negro sobre Blanco, Rojo sobre Blanco, Negro y Rojo sobre Blanco, Pintado Inciso, Pintado Aplicado y Engobe Blanco.

Con estos últimos tipos deja establecido que dentro de la colección Tocuyano existe la pintura, de manera amplia, sobre superficie Sin Pintar, representada en 24,37% de los tiestos decorados. No se trata, por tanto, de un material aislado (Rosas, 2008). Esta conclusión deja en entredicho la existencia del *Estilo* Sarare de Cruxent y Rouse, debido a que una de la característica para separarla de Tocuyano radica en la predominancia de la pintura sobre crudo, hallada en los 11 tiestos de la colección. También es llamativa la presencia de cerámica con engobe rojo total asociada a una vasija con forma ovoidal de borde evertido, reportado por Sanoja (2001) y la forma por Cruxent y Rouse (1982), sin hacer mención a la asociación entre pintura y forma (Rosas, 2008).

El *Estilo* El Dividival identificado por Arvelo (1999), forma parte de la *Serie* Tocuyanoide para la Depresión de Quíbor. El autor mantiene la premisa de que es necesario realizar más investigaciones sobre este material en la región. Las diferencias que Arvelo propone para separar este material en otro *Estilo* radican en la característica de vasijas con bordes engrosados exteriormente y con impresiones digitales, identificadas a través de una excavación y diversas recolecciones superficiales en el Valle de Quíbor, realizadas durante el Proyecto de Arqueología de Rescate Yacambú-Quíbor (PARYQ). Rosas encuentra en la colección de Tocuyano Sur este material de manera escasa y al reconstruir las formas de vasija correspondientes, asocia esta característica a 3 formas descritas para su investigación, todas similares a la forma descrita por Arvelo, asociada a este tipo de borde. Aún queda abierta la interrogante sobre la existencia del *Estilo* El Dividival.

Rosas no observa la separación de los componentes, descritos como Tocuyano A y Tocuyano B, por Sanoja (2001) en la región de Camay, en Tocuyano Sur. Suelen ser más comunes los tiestos con pintura Negro sobre Blanco que el material decorado con policromía. No se afirma, sin embargo, que su aparición aumente a medida que decrece la popularidad del Negro sobre Blanco, lo cual hace difícil asegurar que exista esta división de componentes, aunado a la diferencia en dos conjuntos se basa en la aparición o inexistencia de otros objetos. El autor encuentra llamativa la presencia de cerámica con engobe Rojo Total asociada a una vasija con forma ovoidal de borde evertido, reportado por Sanoja (2001) y encontrada en la colección de Tocuyano Sur (Rosas, 2008).

En líneas generales, las formas más complejas y elaboradas del material cerámico asociado a Tocuyano durante toda la historia de la arqueología venezolana, no se encuentran en la colección de Rosas. Si bien la decoración pintada e incisa es de semejante complejidad con la reportada por Cruxent y Rouse, así como la de Basilio, no se encuentran algunas formas de vasija como ciertos *Motivos* aplicados antropomorfos y zoomorfos. El autor comenta que no se puede discernir si esto ocurre porque efectivamente la colección es más simple, o por un problema de reconstrucción del material debido a la naturaleza fragmentaria del mismo. En este sentido, cabe la posibilidad de que Tocuyano Sur tenga una conexión con Tocuyano A, sin embargo, esta hipótesis puede ser contradicha por la existencia de la complejidad de *Motivos* pintados y plásticos y la abundancia de material policromo. Se torna necesario, por tanto, conocer la cantidad del material cerámico de ambos componentes hallado en Camay por Sanoja (Rosas, 2008).

Durante la excavación de Tocuyano Sur, el Museo Antropológico de Quíbor levantó cuatro muestras de carbón, para datación radio carbónica, los cuales proyectaron los

siguientes resultados: la muestra Beta 156 360 correspondiente al pozo 1 nivel 9, la cual arrojó 2360 – 1980 años a.p.; la muestra Beta 156 361 correspondiente al pozo 2 nivel 5, arrojó 1990-1720 años a.p.; y la muestra Beta 156 362 correspondiente al pozo 2 nivel 11, arrojó 2350-2050 años a.p.; todas asociadas a tiestos, conchas de caracol y hueso. La última muestra Beta 156 363 correspondiente al pozo 4 nivel 10, arrojó 1550-1230 años a.p. y 1210-1190 años a.p. la misma se encontró con escasa cantidad de tiestos y por debajo de un pedestal de donde se extrajo un enterramiento.

Tenemos que la muestra Beta 156 362 representa el límite inferior de la seriación realizada por Rosas y está ubicada en el nivel 11, ya que se encuentra muy cercana en temporalidad a la muestra Beta 156 360 que, pese a estar en diferentes pozos, se halla relativamente cercana en profundidad, ubicada en el nivel 9. Asimismo, observamos cierta concordancia temporal de las muestras aportadas por Rosas realizadas por el MAQ, donde las más antiguas son las de 2360 – 1980 años a.p. para el sitio Tocuyano Sur en la Depresión de Quíbor y la de Sanoja de 2230 ± 40 años a.p. para el sitio Camay en la Depresión de Carora. La diferencia de 130 años invita a la hipótesis que dicta que fueron sitios relativamente contemporáneos entre sí, coincidiendo con la fecha que dan Cruxent y Rouse sobre el *Estilo* Tocuyano ya que, a pesar de la dudosa forma de extracción de la muestra, los datos aportados por Rosas en su reestudio, data que el sitio Tocuyano se desarrolla alrededor del 300 a.C. (Rosas, 2008).

Sobre las relaciones con otras alfarerías

Cruxent y Rouse afirman que el *Estilo* Tocuyano guarda estrecha relación con los *Estilos* La Pitia y Betijoque. Si bien estas últimas carecen de las patas trípodes, de los bordes huecos,

de los dibujos de rostros humanos y de serpientes y, a su vez, dan menor importancia al trabajo de aplicación, comparten la utilización de los tres colores –rojo, negro y blanco- así como bastante parecido en sus *Motivos*. Esta semejanza de Tocuyano con el *Estilo La Pitía*, es enunciada en un primer momento por Acosta Saignes (1953) que, con sus incursiones por la Guajira venezolana, estudia los materiales hallados en un extenso conchero, cerca de Paraguaipoa en el estado Zulia. El estudio comparativo de los restos cerámicos por parte del autor le permitió manifestar su relación con la alfarería del estado Lara, así como con los materiales cerámicos hallados en la zona del río Ranchería, en Colombia por Reichel-Dolmatoff (1951).

El trabajo ampliado de Patrick Gallagher (1976) en el sitio La Pitía, enuncia fuertes relaciones de los materiales hallados en la zona con Tocuyano. Su trabajo responde sustancialmente a la hipótesis propuesta por Willey (1958) en donde el desarrollo de la agricultura de maíz y la cerámica anterior a 1000 a.C. forman, a su vez, un horizonte expandido por el Caribe en dirección al sureste (desde –lo que hoy son- Panamá hacia Venezuela) posiblemente desde el Periodo I (5000 a.C. – 1000 a.C.). Asimismo, se vincula a otra hipótesis propuesta por Cruxent y Rouse en donde la dicotomía cultural de Venezuela responde a la introducción del maíz desde Colombia, específicamente durante la segunda mitad del Período II (350 a.C. y 300 d.C.). Desde esta premisa, Gallagher realiza excavaciones en un conchero en La Pitia, en donde logra definir tres *Fases* culturales, utilizando la categoría de *Fase* para agrupar clases de costumbres, normas e ideas distintivas que regulan y caracterizan el comportamiento de una comunidad, describiendo patrones de asentamiento y subsistencia, características funerarias y tipología cerámica.

Detalla Gallagher, en primera instancia, la *Fase Kusu*, la cual corresponde a la segunda mitad del Período I (3000 a.C. a 1000 a.C.); seguidamente la *Fase Hokomo*, designada a los Períodos II y III (1000 a.C. a 1000 d.C.) y por último la *Fase Siruma*, situada en el Período IV (1000 d.C. a 1500 d.C.) (Gallagher 1976: XII - XIII). La primera de las *Fases*, se destaca por el patrón de subsistencia basado principalmente en pescado, con respecto a la cerámica, el autor manifiesta existir uniformidad formas relativamente estandarizadas, con tiestos más delicados y delgados, así como piezas más pequeñas que las *Fases* siguientes. Seguidamente la *Fase Hokomo*, representa la ocupación más importante del sitio, las cerámicas son más elaboradas que sencillas, las prácticas culturales son bastante variadas y, la *Fase* en sí, representa un clímax y culminación de la *Tradición* cultural del sitio (Gallagher, 1976). En ella se mantienen las características de la cerámica Kusu, pero se amplían en formas y decoraciones de vasija, bien sean modelados, incisiones, aplicados o pintados. Posteriormente el autor considera a la *Fase Siruma* como una versión empobrecida de su predecesora, indica que es la declinación cultural de la secuencia de ocupación del sitio, gracias a cambios ecológicos, lo que resultó en el empobrecimiento del ajuar cerámico.

Son resaltantes las similitudes de Tocuyano con la *Fase Hokomo*, lo cual se ilustra en algunas formas de bases -anillo anular, anulares, patas bulbosas huecas-. Igualmente comparten decoraciones con incisiones de líneas anchas, sin embargo, su comportamiento difiere, por ejemplo, cuando en Tocuyano suceden incisiones paralelas inexistentes en Hokomo, y en éste se observan *Motivos* incisos ausentes en Tocuyano. En general, la incisión en La Pitia parece mucho más cuidada y uniforme y es más compleja (Gallagher, 1976). Con respecto a la pintura es algo muy llamativo en Tocuyano, donde el engobe Negro Total y Rojo Total es usual pero poco frecuente en Hokomo; existen similitudes en Rojo y Negro

sobre Blanco, pero tienen al menos algunos diseños en muchos de los tiestos que no están representados en la colección Tocuyano. A modo de síntesis, Gallagher manifiesta que

a pesar de estas diferencias de énfasis, incluso el examen más apresurado de los *Motivos* pintados -su complejidad, técnicas y su identidad en ambas colecciones- muestra de manera concluyente que son homólogos y representan conexión histórica (Gallagher, 1976, p. 183).

Estilo Betijoque

Este *Estilo* cerámico ya había sido reportado por Briceño-Iragorry (1928) y por Salas (1953) en un lugar llamado Los Tiestos, ubicado al norte de la población de Betijoque. De igual manera, fue reportado por Kidder (1944), el cual ubica como su estación principal, una caverna en las tierras bajas del Lago de Maracaibo, dato corregido por Cruxent y Rouse (1982) al localizar la estación cabecera de este *Estilo* en una estación al fondo de la quebrada el Vichú, en un terrero con un área de 300 m de diámetro, y con profundidades que podían llegar a los 2 metros. Durante sus excavaciones en 1954, estos autores obtuvieron 1477 tiestos de un tamaño muy pequeño, a los que posteriormente se le sumaron una gran cantidad de fragmentos aflorados por la erosión, los cuales se recogieron y formaron una colección total 5000 tiestos para la descripción del *Estilo* (Cruxent y Rouse, 1982).

Los autores describieron y clasificaron el *Estilo* Betijoque por la poca diferenciación que se puede hacer con base en el grosor y desengrasante, debido a que la clasificación de este material suele basarse en el color. Es así como, siguiendo la clasificación previa de Alfred Kidder II (1944), se refieren a esta alfarería como ejemplares de cerámica roja y cerámica negra. Indican, como hipótesis, que esta diferencia se debe al resultado en los

procedimientos de cocción, en los que una atmósfera oxidante posibilita el color rojizo mientras que una atmósfera reductora un color oscuro (Cruxent y Rouse, 1982). Las características de la cerámica del *Estilo* Betijoque son las siguientes:

1. Como características formales predominan las vasijas en forma de botijas y los boles de forma globular. Las bases son frecuentes en formas anulares con patas, así como los soportes anulares perforados y sin perforar. Por el contrario, las bases planas son poco comunes. Las panzas y bordes son sencillos, existen muy pocos vértices de panza y los segundos no muestran bisel, ni cadeneta ni pestaña. Algunos labios son redondeados y cónicos y, en ocasiones, ligeramente engrosados.
2. En el tema decorativo existen muy pocos apéndices y el modelado y las aplicaciones son escasos. Hay un tipo de apéndice característico que consiste en un trozo pequeño de arcilla colocado en la parte exterior del borde, el cual, puede mostrar un hoyo o una depresión. Cruxent y Rouse han destacado la existencia de un apéndice tubular abierto y un ojo hendido solitario, modelado sobre la pared de una vasija (Cruxent y Rouse, 1982).
3. Como enunciamos al principio, la pintura es uno de los elementos más resaltantes en donde el Blanco sobre Rojo, y el Negro sobre superficie Sin Pintar suelen ser más característicos, pero también hay evidencias de Blanco sobre superficie Sin Pintar, y Rojo sobre superficie Sin Pintar. En menor medida, hay combinaciones como Negro sobre Rojo, Rojo sobre superficie Sin Pintar, Rojo sobre Blanco, y Rojo y Negro sobre Blanco.
4. Los dibujos son curvilíneos y cubren toda la superficie de la vasija en lugar de limitarse a algunas zonas. Se observan finas líneas paralelas yuxtapuestas a bandas y a zonas totalmente pintadas. Es usual que las líneas, las bandas y los sectores pintados varían en

anchura. Algunos *Motivos* característicos son las espirales, los ganchos y los triángulos de lados cóncavos (Cruxent y Rouse, 1982).

Los autores hacen una observación interesante al decir que Betijoque es el único yacimiento de este *Estilo* conocido en el área de Trujillo. Señalan, sin embargo, otra estación, en el área de Barquisimeto, llamada Santa Elena donde se asemeja el material cerámico por su ornamentación pintada, debido a las combinaciones de color y *Motivos*. En esta estación sólo realizan una recolección de 102 tiestos, los cuales mantienen caracteres semejantes al material trujillano, existiendo únicamente la excepción de hallar dibujos incisos. Consideran que esta estación representa la mayor penetración de este *Estilo* hacia el este.

La cronología de este *Estilo*, los autores la ubican en los períodos II y III por las semejanzas con Tocuyano y Sarare, pero, debido a las semejanzas con La Pitía, lo incluyen también en el período IV. Sumando a esto, el hallazgo de un fragmento cerámico histórico en la excavación de Cruxent, en Trujillo y dos vasijas Betijoque encontradas en una cueva histórica en Guadalupe, en el área de Barquisimeto, deciden extenderlo hasta el periodo V. En conclusión, el *Estilo* Betijoque va desde el periodo II al V. Tanto por las semejanzas con el *Estilo* Tocuyano como por ser reportado en un sitio de la zona de Barquisimeto, consideramos posible que material Betijoque coexista con otros *Estilos* en la región de Camay.

Sobre las relaciones con otras alfarerías

Existen pocos trabajos investigativos en relación al *Estilo* Betijoque. No obstante, Kidder II (1944) trabajó la región de Carache y reportó un material asociado a los sitios de Mirinday y El Chao, con el cual identifica la *Fase* Carache, pero no tiene relación con el material

Betijoque. Resulta interesante ya que comparte muchos rasgos con la cerámica de la *Serie* Tierroide, correspondiente al periodo IV de la cronología Cruxent y Rouse (1982).

La arqueóloga Erika Wagner también se interesa por la región y realiza excavaciones en 1963 y 1964 en el estado Trujillo, en la región de Carache, en la cual precisa la cronología regional, identificando tres *Fases* culturales: 1) *Fase* Miquimú, para la cual obtuvo una datación de 650 d.C. muy cercana al periodo III de la cronología regional. Esta *Fase* es considerada la más antigua ya que guarda semejanzas con los *Estilos* cerámicos de las *Series* Dabajuroide, Tocuyanoide y Tierroide, sin embargo mantiene características propias, por lo tanto no se ha incluido en ninguna de estas *Series* occidentales; 2) *Fase* Mirinday, es confirmada para el periodo IV de la cronología regional de Cruxent y Rouse, fue definida a través de los tipos cerámicos como Mirinday simple y pintado, El Chao plástico y pintado-plástico, como también por manos, metates, pulidores, azuelas, discos y pendientes de piedra, la cual incluye dentro de la *Serie* Tierroide; y 3) *Fase* La Ermita, ubicada en el periodo V de la cronología de Cruxent y Rouse, identificada a partir de los restos de una capilla indohispana y varios tipos cerámica mayólica europea y mexicana (Wagner, 1988). Es decir, Wagner no consigue en estos sitios material Betijoque a pesar de la cercanía de la región de Carache con la región de Betijoque.

Wagner realiza posteriores excavaciones en los sitios El Jobal y Los Baños, en las cercanías a Betijoque, estado Trujillo (Wagner, 1973). El estudio de estos sitios le permitió constituir la *Fase* Betijoque, asociada al material cerámico del mismo nombre trabajado previamente por Cruxent y Rouse (1982). Con su investigación logra delimitar la cronología de dicha *Fase*, con el análisis de cuatro fechados radiocarbónicos permite promediar el material a una datación de 350 d. C.; es decir, ubicando a Betijoque en el periodo III de 300

d.C. a 1000 d.C de la cronología regional Cruxent y Rouse. Sobresale, al mismo tiempo, de dicha investigación los fuertes nexos que tiene la cerámica asociada a Betijoque con la cerámica de La Pitúa, incluso Wagner considera que su desarrollo original fue en dicha área. Plantea también que las similitudes entre la cerámica Betijoque corresponde a lo que Gallagher (1976) define como *Fase Hokomo*, por su decoración pintada con diseños curvilíneos, con líneas finas y múltiples, así como la presencia de espirales y triángulos negativos, diseños que cubren en su mayoría la totalidad de las piezas. Para Wagner, lo que conocemos por Betijoque se produjo por influencias locales del área de Trujillo y Lara, la cual, sin embargo, se desarrolla en la península de La Guajira.

Estilos Santa Ana

Consideramos necesario incluir en este recuento los estudios que se han hecho sobre el *Estilo Santa Ana*, debido a las similitudes que presenta con los *Estilos* policromos más tempranos de Venezuela. En líneas generales, el *Estilo Santa Ana* fue descrito por Alfredo Jahn (1927) y Kidder II (1944) quienes manifiestan dudas sobre su ubicación cronológica. Ambos autores suponen que es histórica —es decir, posterior a la conquista europea— pero no mencionan ninguna prueba contundente. Por otro lado, Cruxent y Rouse (1982) encuentran similitudes con Tocuyano del periodo II, con Barrancos del periodo III, con Betijoque del periodo III al V y con Tayrona en Colombia del periodo IV. Deciden, por lo tanto, extender su ubicación desde el periodo II al V.

El *Estilo Santa Ana* es definido por medio de la recolección de 245 tiestos de la cueva Cuchillo a las afueras del poblado de Santa Ana en el estado Trujillo, durante la recolección Cruxent observa la presencia de restos humanos, lo que apoya la idea de encontrarse en un

contexto funerario, por lo tanto, sería una cerámica con características funerarias con lo que se habría caracterizado este *Estilo*. Debido a esto, Cruxent y Rouse afirman que estos razonamientos sobre la cerámica Santa Ana son provisionales, si bien, no obtuvieron pruebas en otras partes de Venezuela que sustente la existencia de una clara distinción entre la alfarería utilitaria y la funeraria, el *Estilo* Santa Ana deja la hipótesis abierta del relacionamiento con un *Estilo* de cerámica utilitaria muy diferente. Las características de la cerámica Santa Ana son:

1. La colección presenta tiestos muy finos, suaves y de superficie lisa, con un desengrasante de arena muy fina.
2. Los fragmentos abren la hipótesis de la existencia de dos formas de boles y ollas, de las cuales, los boles parecen tener forma de embarcación, siendo alargados y elevándose en ambos extremos, y las ollas tienen cuellos cortos y bocas anchas.
3. El *Estilo* Santa Ana presenta varios tipos de bases, mayoritariamente son anulares o anulares huecas, planas y con patas, las cuales pueden ser pata globular o pata con clavija. Tiene dos tipos de patas existentes, las primeras con características de anchura y de fondo plano. Otras son patas sonajeros.
4. Los autores afirman que el *Estilo* no muestra presencia de asas, pero sí apéndices que resaltan en su ornamentación, ya que suelen encontrarse en los extremos de los boles que presentan forma de embarcación. Algunos de estos apéndices poseen formas cónicas y redondeadas al grado de llegar a ser largas protuberancias horizontales.
5. La decoración de la cerámica Santa Ana suele tener mucho modelado-inciso, formando en ocasiones dibujos geométricos. Estos dibujos presentan formas curvilíneas y se acompañan por hileras de puntos. Las líneas son anchas y superficiales, son comunes,

también, las espirales y las líneas paralelas horizontales. Aunque los dibujos pintados suelen ser más numerosos, igualmente presentan la combinación de colores rojos, Negra y Blanca sobre muchas sobre superficie Sin Pintar (Cruxent y Rouse, 1982).

Sobre las relaciones con otras alfarerías

Por su lado, Alfred Kidder II enuncia que las características de esta cerámica difieren de la hallada en el único lugar de habitación cercano, esto es, de la cerámica llamada Mirinday. Al respecto sugiere dos posibles explicaciones, la primera radica en que la alfarería Santa Ana fue realizada por las poblaciones de Mirinday con fines ceremoniales o, por otra parte, que haya sido elaborada por la gente de otro grupo andino (Kidder, 1944). Kidder II al ver tantas semejanzas con el material de otras áreas andinas, se inclina hacia la segunda opción, hipótesis que también es compartida por Cruxent y Rouse (1982).

Hay algunos aspectos que parecen Barrancoides, los boles con forma de embarcación, los apéndices y el trabajo de modelado-inciso, específicamente las figuras sobre panzas, formadas por protuberancias Toroidales encerradas dentro de un círculo inciso. Cruxent y Rouse también señalan cómo la pintura de la cerámica Santa Ana recuerda al *Estilo* Betijoque, de Trujillo, debido a que las combinaciones de color son muy parecidas, así como *Motivos* de los dibujos y las líneas finas acompañadas por puntos (Cruxent y Rouse, 1982).

Igualmente, es necesario decir que este *Estilo* puede ser muy similar al Tocuyano, en el estado Lara, ya que este último posee combinaciones parecidas de líneas incisas superficiales y anchas, y lo que nos trae al caso, ambos comparten el uso de la pintura polícroma, sin embargo, se diferencian en los dibujos incisos y en el hecho de que Tocuyano carece de dibujos Negros o Rojos sobre superficie Sin Pintar, algo que suele ser característico

en Santa Ana y Betijoque. Los tres *Estilos* Santa Ana, Betijoque y Tocuyano comparten el uso de policromía, los *Motivos* formados por puntos y los zarcillos, así como representaciones de rostros humanos y de la serpiente, aunque este último no de la misma manera.

Investigaciones posteriores

A la postre de las investigaciones de Cruxent y Rouse, se realizó una investigación que buscaba ahondar en la pregunta sobre si el *Estilo* Santa Ana se asociaba con otra cerámica utilitaria con características afines. Fue Kay Tarble (1982) quien realizó una comparación entre dos colecciones cerámicas provenientes de dos sitios en el noroeste de Venezuela: la primera una cerámica con características utilitarias y ceremoniales proveniente de Lagunillas del estado Zulia. La segunda, una cerámica con características votivo/ceremoniales provenientes de Santa Ana, estado Trujillo. El motivo principal era comparar estos dos *Estilos* cerámicos, debido a las semejanzas estilísticas que presentan, enunciadas por Cruxent y Rouse (1982) al momento de definirlos. Sin embargo, no son clasificados dentro del mismo *Estilo* por las diferencias de los contextos donde son encontrados.

Ahora bien, por ser *Estilos* definidos a través de poco material cerámico —caso Santa Ana— o material muy desgastado y fragmentado —caso Lagunillas— Tarble decide compararlos para corroborar la premisa de que ambos *Estilos* forman parte del mismo ajuar cerámico, sólo que uno presenta los componentes votivos/ceremoniales y otros utilitarios/ceremoniales de un mismo *Estilo*. En su trabajo, Tarble emplea un método comparativo el cual permite examinar los variados atributos y las combinaciones de éstos, observando no sólo sus similitudes sino también sus diferencias, para posteriormente comparar estos conjuntos y determinar el grado de similitud que presentan las colecciones

cerámicas de Santa Ana y Lagunillas (Tarble, 1982). Ello a raíz de que la autora concibe que un *Estilo* cerámico debería determinarse no sólo por una serie de atributos aislados, sino por un conjunto o combinaciones de atributos que se muestran frecuentes en un ajuar cerámico. La suposición básica de la autora es que las características aisladas deben difundirse con mayor facilidad que los conjuntos de atributos, por lo tanto, si tomamos en cuenta únicamente características aisladas, encontraríamos amplias semejanzas entre casi todos los ajuares cerámicos del país. Ahora bien, sólo los grupos cerámicos más relacionados entre sí, podrían compartir un conjunto de atributos, debido a que no es tan fácil la difusión en su totalidad de las combinaciones.

En su análisis la autora confirma algunas características del *Estilo* Santa Ana, tal y como son una cerámica fina y bien elaborada. Las superficies están pulidas y en su mayoría decoradas, donde la pintura es la técnica de decoración más común —predominando el Rojo o Negro sobre superficie Sin Pintar— y en ocasiones se combina con incisión, aplique y modelado. Igualmente mantienen las formas de vasija descritas por Cruxent y Rouse como son ollas pequeñas, boles abiertos, vasijas naviformes, bordes carenados, con pestaña y ondulado. Así como las mismas bases descritas por dichos autores.

Al someterlas a una comparación sistemática, la autora evidenció que, existe un alto grado de similitud entre estas cerámicas si compara atributos aislados, ya que así presentan un 90% de equivalencias; sin embargo, al comparar conjuntos compuestos por cuatro (4) dimensiones solo existe similitud al 75%. Por tanto, considera que esta última cifra representa la situación real de semejanzas entre las colecciones de Lagunillas y Santa Ana. Afirma que ambas alfarerías presentan diferencias sustanciales, ya que existen atributos y conjuntos de atributos en Santa Ana que no tienen equivalentes en Lagunillas y viceversa (Tarble, 1982).

Tarble enuncia que el grupo que dejó esta cerámica en las cuevas de Santa Ana, podrían haber venido de la zona del Lago de Maracaibo o del estado Lara, y no sólo del área andina como postularon Kidder II, Cruxent y Rouse. Decide, entonces, corregir la propuesta de Cruxent y Rouse de ubicar a Santa Ana del periodo II al V, y dejarla sólo en el período II, debido a las similitudes de conjuntos con la cerámica de Lagunillas, fechada por Wagner en 480 a 210 a.C., aunado al hecho de no encontrarse yacimientos con material similar posteriores a este período.

Por otra parte, volviendo al trabajo que sobre Camay realiza Mario Sanoja (2001) en el que detalla la colección del ICAS, subrayamos que ésta contiene tiestos decorados (fragmentos de vasijas y de figurinas antropomorfas y zoomorfas) donde una minoría se asemeja en formas y *Estilos* al denominado *Estilo* Santa Ana. Esta presencia en la región larense de dichos materiales no es primera vez reportada, ya el mismo autor para el año 1967 ubica el cementerio Las Locas, en el Valle de Quíbor. En este deja referencia de piezas cerámicas polícromas afiliadas a dicho *Estilo*, detallado por Cruxent y Rouse (1982).

La presencia de esta alfarería en el cementerio Las Locas, junto a otros elementos como placas aladas de serpentina, indican posibles influencias culturales andinas para los primeros siglos de la era cristiana. (...) Por otra parte, tampoco se conocen otros cementerios con las características de Las Locas en el resto del Estado Lara (Vargas et al, 1997, p. 105).

Dicha afirmación corresponde a estudios previos realizados por Vargas et al. (1997) sobre materiales de concha para la región larense. En estos se evidencia que tal aseveración queda relegada años después. Sanoja (2001) identifica para la región presencia de “vasijas

de perfil compuesto tipo *Tradición Santa Ana* decoradas con *Motivos* incisos de línea ancha curva (...)” (Sanoja, 2001, p. 14-15). Sanoja y Vargas (1979) manifiestan que el sitio La Locas “presenta una mezcla de elementos alfareros, algunos de los cuales son semejantes en forma y decoración a la *Fase La Pitúa* y al *Estilo Lagunillas* ya descritas, otros a la alfarería polícroma de Tocuyano y al *Estilo Santa Ana*, en los Andes venezolanos.” (Sanoja y Vargas, 1979, p. 126).

El problema de la policromía temprana en Venezuela

A la par de Cruxent y Rouse uno de los primeros autores en hablar del desarrollo de tradiciones cerámicas polícromas en Suramérica fue Gerardo Reichel-Dolmatoff, antropólogo austriaco-colombiano quien desarrolló sus trabajos en diversas áreas de la antropología y arqueología. El autor describe para el norte de Colombia, específicamente en el área de la Guajira en el Valle del río Ranchería, algunos tipos de cerámica que presentan esta técnica y que muestran algunas semejanzas en cuanto a la forma con la *Tradición Tocuyano* (Cruxent y Rouse, 1982). Los llamados periodos cerámicos La Loma y El Horno son englobados dentro del Primer Horizonte Pintado (Reichel-Dolmatoff, 1951; 2016) caracterizado por el uso predominante de pintura policromada y bicromada. También constan de elementos curvilíneos como espirales, líneas onduladas, *Motivos* sigmoideos, diseños pintados en rojo y negro sobre el fondo de un baño color crema.

Es necesario acotar que, incluso, el hermano Basilio revisó su obra y enuncia algunas similitudes del material hallado en Camay con el de la Guajira colombiana, por ejemplo, las incisiones unguiculares (Basilio, 1984) que Reichel-Dolmatoff (1951) denomina muescas, así como la existencia de fuertes similitudes del Portacelli Corrugado clasificado como

Pastillaje Corrugado por el hermano Basilio. Tanto las investigaciones de Cruxent y Rouse por un lado y las de Reichel-Dolmatoff por otro, demuestran similitudes entre el material cerámico de Colombia y Venezuela. Si bien se desconoce el lugar exacto del desarrollo de la técnica de la pintura polícroma, debido a estas investigaciones se asocia su origen con la región norte de Suramérica.

En Venezuela los estudios de la cerámica polícroma temprana tampoco son abundantes. Zucchi (1972) publicó —para la revista *American Antiquity*— un artículo titulado *Nuevos datos sobre la Antigüedad de la Pintura Policroma de Venezuela*, en este texto —publicado también en *Arqueología de los Llanos Occidentales y del Orinoco* en el año 2017— comenta la existencia de una nueva *Tradición* cerámica polícroma temprana en los llanos occidentales, llamada Caño del Oso. Sus trabajos en Barinas se desarrollaron en el sitio La Betania, para el cual detalló dos complejos: Caño del Oso y La Betania, englobados en la *Serie* Osoide. La cerámica de Caño del Oso consta de tres *Fases* bien elaboradas con superficies cuidadosamente alisadas o pulidas. Sus formas incluyen tipos simples, así como otros intensamente elaborados, por ejemplo, los platos altos de pedestal, botellas con dos secciones biconvexas y tapas campaniformes. La pintura principalmente es aplicada sobre un engobe Rojo o Blanco o sobre Crudo. Las combinaciones de colores principalmente son Marrón sobre Blanco, Marrón sobre Crudo, Rojo sobre Blanco y Marrón y Rojo sobre Blanco. Caño del Oso muestra las fechas más tempranas para la época de pintura polícroma

(...) 2970 +/- 150 años radiocarbónicos: 920 años a. C. (IVIC-549), podría ser 700 años más temprana que Tocuyano, datado en 2180 +/- 300 años radiocarbónicos: 230 años a. C. (M-257) (Rouse y Cruxent 1963: 68), la cual

hasta recientemente fue el complejo polícromo más antiguo de Venezuela, el Caribe y Centroamérica (Coe 1962: 177) (Zucchi, 2017, p. 74).

La autora comenta que esta *Tradición* parece ser más antigua que Tocuyano, y proporcionará las fechas más antiguas no sólo para Venezuela, sino para el Caribe, Centroamérica y Mesoamérica. Esta cerámica no guarda ni características físicas ni relaciones estilísticas con la cerámica Tocuyano

Debido a que Tocuyano y Caño del Oso son ambos muy antiguos y no están relacionados estilísticamente, se puede asumir que durante el final del período II se presentaban al menos dos tradiciones de pintura polícroma en el territorio que comprende la moderna Venezuela (Zucchi, 2017, p. 74).

Zucchi y Tarble (1984) publicaron un artículo asociado a sus investigaciones en el Orinoco Medio —republicado en *Arqueología de los Llanos Occidentales y del Orinoco* (2017)— en este identifican un nuevo *Estilo* cerámico para el área (donde se presenta la técnica poli y bicroma) denominando a sus portadores como Los Cedeñoides. A este respecto dicen:

Analizaremos aquí las características y evolución estilística de este material en el sitio de Agüerito, su ubicación cronológica y su dispersión espacial en el Orinoco Medio, para luego postular que representa un grupo independiente de los Saladoides y Arauquinoides. Finalmente, trataremos de señalar las relaciones del grupo con áreas vecinas, a fin de reconstruir sus movimientos migratorios en el ámbito del actual territorio venezolano.” (Zucchi y Tarble, 2017, p. 155)

La autora en varias publicaciones (Zucchi y Tarble, 1982; Zucchi y Tarble, 1984; Zucchi *et al.*, 1984) hace referencia a los datos asociados al sitio Agüerito: su tipología cerámica, cronología y las posibles interacciones de estos portadores con áreas vecinas. Estos datos son revisados por Lathrap y Oliver (1987) y, como consecuencia, proponen un método de análisis arqueológico distinto al usado por las autoras. Este método tiene la finalidad de interpretar a los grupos humanos de las *varseas* (vegas) del Orinoco Medio del Amazonas, asegurando que en sitios como Agüerito se debe ser sumamente “cuidadosos al “extraer” estas largas y complejas secuencias culturales de los depósitos delgados y lenticulares característico de este nicho (...)” (Lathrap y Oliver, 1987, p. 274). Consideran que, si bien la investigación presentada por las autoras es una de la más detallada realizada para el momento en la arqueología del oriente del país, utilizar un modelo de deposiciones horizontales, continuas y anchas no vislumbra episodios deposicionales de alto significado. Los autores al reanalizar los datos aislaron un componente distintivo del sitio, ya que por la formación del terreno se evidencian múltiples y discretos lentes deposicionales que corresponden a diversas ocupaciones cautas del sitio. Este hecho hace que obtuvieran una muestra cerámica pequeña a la cual logran darle valor cronológico según las diferencias de forma, decoración y tipo entre las alfarerías halladas en el sitio. Con la comprobación de una alfarería Agüerito separada de las ocupaciones Cedeñoide y Araquinoide; Lathrap y Oliver logran atribuirle dos de las nueve fechas radiocarbónicas propuestas por las autoras al sitio: la muestra Gx-5181 de 3475 a.C. y la muestra I-I0009 de 3730 a.C. que al pasar por la corrección dendrocronológica con el *Pinus aristata* sugiere que la primera oscila entre 4920 a.C. – 4145 a.C. y la segunda oscila entre 4565 a.C. - 3870 a.C. Es decir, el componente Agüerito tendría una fecha inicial de 4500 a.C.

En consecuencia, el componente Agüerito adquiere una importancia que va mucho más allá de la problemática regional, e incluso nacional, ya que contiene la cerámica más antigua hasta ahora fechada en América, esta caracterizada por la cerámica polícroma de Negro y Rojo sobre Blanco más antigua de América y, por ello, el representante más antiguo de la cultura de selva tropical e hipotéticamente de las culturas sedentarias agrícolas (Lathrap y Oliver, 1987).

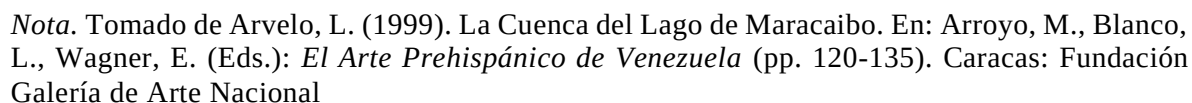
A finales de los años ochenta del siglo XX, José Oliver trabajó en un modelo de expansión de la lengua arawak basada en elementos arqueológicos, paleolingüísticos y etnohistóricos. En relación a este último ámbito hace una revisión histórica de la presencia de comunidades indígenas de ascendencia arawaks (arahuacas) y caribes en el noreste de Colombia y noroeste de Venezuela. Realizó, seguidamente, estudios glotocronológicos para evaluar las filiaciones lingüísticas de dichos grupos y determinar posibles momentos de separación cultural, tomando la evidencia arqueológica existente en la macrorregión (nororiente de Colombia y el noroccidente de Venezuela), para realizar posibles asociaciones entre las tradiciones, complejos y *Estilos* y los grupos humanos, identificando posibles rutas de migración. Su modelo explica la difusión de los *Modos* formales y decorativos de la cerámica por medio de las migraciones de las poblaciones, que sucedían según un modelo dendrítico y no por el modelo de la H —propuesto por Osgood y Howard 1943— es decir, por medio de los ríos y los cursos de agua de los llanos y de la cuenca del Orinoco (Oliver, 1989, 1990).

Metodológicamente para el occidente del país, Oliver detalla dos Macro Tradiciones: la Tocuyanoide y la Dabajuroide, a su vez conformadas por tradiciones, Sub-tradiciones y complejos o *Estilos*. Logra unificar diversas unidades arqueológicas y *Estilos* en un esquema

taxonómico jerárquico, estructurado y unificado. Un trabajo más que complejo, debido a la existencia de diferentes modelos y categorías de interpretación en la región.

Respecto a la técnica polícroma temprana planteó que los grupos portadores de esta técnica provienen del Medio Orinoco, que desde sitios como Agüerito (4500 a.C. / 6450 años a.p.) se difunden a los Llanos Occidentales y llega a los valles contiguos de Barquisimeto, Quíbor y Carora. Por tanto, en sitios como Tocuyano (230 a.C. $\pm$ 300 años / 2.180 $\pm$ 300 a.p.) Sarare, Agua Blanca y Camay (280 a.C. $\pm$ 40 años – 130 d.C. $\pm$ 140 años / 2230 $\pm$ 40 años a.p. – 1820 $\pm$ 140 años a.p.) se conforma como la *Tradición* Tocuyanoide. Dichos grupos humanos se separan, por un lado, grupos penetran los Valles de Yaracuy justificado con la presencia del *Estilo* Aeródromo e incluso llegan hasta la costa central de Venezuela evidenciado el *Estilo* Cerro Machado (20 d.C. $\pm$ 70 años / 1930 $\pm$ 70 años a.p.). Por otro lado, se establecen en el noroccidente en la región de Sicarigua (300 a.C. a 200 d.C / 2250 - 1750 años a.p.) y se observa un amplio desarrollo local, evidenciado en casos como Camay y Santa Elena en Arenales. Otros portadores continúan por el piedemonte hacia la región de Betijoque (350 d. C. / 1600 años a.p.) y posteriormente transitan hacia la zona de La Pitia (10 a. C. $\pm$ 110 años / 1880 $\pm$ 110 a.p.) ya que Gallagher observó estrechos vínculos entre la cerámica Tocuyanoide y la *Fase* Hokomo. Este último grupo se moviliza hasta el Valle del río Ranchería en Colombia, probado su presencia con los Periodos Loma (2420 $\pm$ 50 años a.p. / 470 a. C.) y Horno (1365 $\pm$ 75 años a.p. / 585 d. C.). Oliver plantea que todos estos “(...) yacimientos y complejos estilísticos alfareros tienen un innegable trasfondo Tocuyanoide” y que los antecedentes de la *Tradición* polícroma Tocuyanoide se ubican en los Llanos y el Orinoco y no en Colombia, como Gallagher había propuesto. Oliver, incluso, anuncia que un

Figura 6. Cuadro cronológico de las Subseries, Series, Tradiciones y Estilos de la región del Noroeste de Suramérica





Capítulo III

El estilo como categoría de análisis

El concepto de *Estilo*

De acuerdo con Tarble (1982), para acercarnos al estudio de las sociedades del pasado y sus procesos culturales, la arqueología ha diseñado enfoques teóricos y metodológicos que nos permiten analizar la cultura material que, como *único sobreviviente*, presenta limitaciones sobre la información que puede brindar. Por lo cual, el principal reto es generar categorías de análisis adecuadas que permitan adquirir la mayor información posible que suministre un sitio y los objetos arqueológicos hallados en él (Tarble, 1982). A este respecto, uno de los conceptos que ha permitido estudiar aspectos adaptativos, identitarios, comunicacionales e ideológicos de las sociedades del pasado ha sido la categoría de *Estilo*. Su conceptualización y utilización, no obstante, ha cambiado conforme los paradigmas de las ciencias sociales han influido en el desarrollo de la disciplina arqueológica (Johnson, 2000).

El *Estilo* es una de las categorías más utilizadas dentro de la arqueología a pesar de que presenta ciertos inconvenientes. Por un lado, se utiliza como herramienta de clasificación al referirnos a la cultura material. Por otro lado, sirve como categoría de interpretación de rasgos socioculturales de grupos humanos. Es decir, el *Estilo* es un concepto ambiguo (Conkey y Hastorf, 1990) sin embargo, esta categoría ha sido fundamental para la disciplina, ya que ha facilitado la interpretación de la vida de pueblos pasados y recientes.

Evaluar la utilización del concepto *Estilo*, por lo tanto, necesariamente remite a la revisión de la conformación histórica de la disciplina arqueológica. Ésta se ha constituido

mediante el constante intercambio de ideas gestadas dentro de las ciencias sociales. En este proceso, las ideas se modificaron, por tanto, se vuelve necesario recurrir a dichos paradigmas o corrientes de pensamiento, para comprender cómo la arqueología las transformó en las corrientes del normativismo-culturalista, en la perspectiva sistémica-funcional y la perspectiva simbólica-social, entre otras, incluso, en lo que corresponde a sus aplicaciones en el día de hoy. Es necesario acotar que, si bien en este contexto se consideran los aportes del materialismo histórico a la disciplina, englobados en la arqueología marxista, y que en nuestro contexto regional ha sido llamada arqueología social latinoamericana, ésta no circunscribe la categoría de *Estilo*, ya que la entiende fundamentalmente desde su componente meramente decorativo, funcional o estético de los objetos, especificado por medio de la cerámica (Sanoja y Vargas, 1979). A este respecto, es necesario comprender que dicha corriente de pensamiento se fundamenta en una visión dialéctica de la vida social y, en consecuencia, para su desarrollo investigativo establece otras categorías como, por ejemplo, *Tipos, Fases, tradiciones culturales y modos de vida*, para interpretar diversos aspectos de las sociedades.

Corriente Histórico-Cultural

La preocupación por el pasado humano siempre ha existido desde todas las culturas, desde la antigüedad han existido un interés constante basado en el fin ético de que la visión sobre el pasado da razón, sentido y justificación a las condiciones sociales existentes (Navarrete, 2004).

Éste fue el espíritu que prevaleció en el mundo clásico. Luego del medioevo, con el Renacimiento, el nuevo orgullo humanista de las nacientes burguesías, enfrentadas a la visión

teológica y los nacionalismos colonialistas, gestaron una nueva dimensión filosófica. La preocupación por el origen y condición del hombre produjo un renovado interés por el mundo clásico en el plano ideológico-político que sirvió para legitimar a la civilización occidental frente al resto. Surge así el coleccionismo por parte de una burguesía culta y acumuladora de bienes y capital, que transfigura el pasado en arte negociable y define su propia historia frente a otros (Navarrete, 2004).

A partir de este contexto se reconoce la denominada arqueología prehistórica y se desarrollan las sociedades científicas-arqueológicas. Este primer paradigma surge con la disciplina a finales del siglo XIX, pero es hasta la primera mitad del siglo XX que se estructura un pensamiento arqueológico con los antecedentes en el naturalismo alemán, la escuela histórico-cultural austriaca, el particularismo histórico norteamericano y la escuela tipológica francesa (Llamazares y Slavutsky, 1990). El concepto de *Estilo* dentro de esta corriente positivista deviene principalmente de la definición de cultura aportada para el momento, la cual refiere al conjunto de costumbres, normas e ideas compartidas por los miembros de un grupo social dado que determinan su comportamiento y, por lo tanto, su producción material (Rouse, 1973). Sus críticos, especialmente los participantes de la escuela norteamericana llamada la Nueva Arqueología, le otorgan el nombre de normativistas, debido a que los primeros sustentan su trabajo en la idea de que las “normas y valores caracterizan culturalmente un determinado grupo social o sociedad, se reflejan y toman cuerpo en la cultura material a través de conjuntos de objetos semejantes” (Llamazares y Slavutsky, 1990, p. 25). Es decir, los autores de la escuela normativa albergan dos ideas claras: la primera es que los artefactos son expresiones de normas culturales de las comunidades. La segunda es que dichas normas o valores definen lo que es la cultura.

En este sentido, los grupos étnicos o culturales son equiparados con los *Estilos*, por lo tanto, las normas culturales responden a las similitudes estilísticas artefactuales (Conkey, 1990; Frías, 1993). Dentro de esta corriente se tiende a identificar diferentes grupos sociales a partir de las diferencias estilísticas, y el grado de interacción entre los grupos generalmente se puede demostrar en las variaciones dentro de un mismo *Estilo* (Conkey, 1990). En Venezuela, los principales exponentes de la arqueología histórico cultural fueron Irving Rouse y José María Cruxent, para quienes el *Estilo* tenía doble significado: por un lado, una categoría metodológica siendo “un conjunto de caracteres cerámicos aislados en un yacimiento típico o cabecero; conjunto que se repite en otros yacimientos” (Cruxent y Rouse, 1982 p. 22). Por otro lado, atributos de un grupo cultural dado que “todo grupo social deberá poseer normalmente un *Estilo* cerámico único durante un determinado período de tiempo, excepto en los períodos de transición entre *Estilos*” (Cruxent y Rouse, 1982, p. 22).

Los autores de la corriente normativista trabajaron por una arqueología enfocada en identificar y organizar conjuntos de objetos similares, ubicar dichos materiales en secuencias espacio-temporales y atribuirlos a una cultura determinada (Johnson, 2000, Llamazares y Slavutsky, 1990). En esta concepción radica su propia crítica, debido a su concepto encasillado, esquemático y limitado de la cultura. Estas características configuraron a la disciplina arqueológica demasiado descriptiva del objeto en sí mismo, detallando solamente lo técnico de las sociedades por medio del registro arqueológico, obviando la complejidad de la dinámica sociocultural. El artefacto se volvió el fin de la disciplina y no la vía para conocer sobre el pasado de las sociedades.

Las herramientas metodológicas fueron la utilización de categorías como *Tipos*, *Modos*, *Estilos*, complejos para organizar las ideas “predeterminadas culturalmente y puestas

en uso por el artesano durante la manufactura de un artefacto” (Rojas, 2016, p. 66). La cultura al ser percibida como una lista de rasgos, se ejemplifica metodológicamente en la construcción de esquemas clasificatorios y tipológicos de objetos con base en la semejanza de sus atributos formales, en desmedro de los atributos funcionales. Como consecuencia, sin demasiado esfuerzo se descartan “datos del contexto de la pieza que puedan ser indicadores de sus posibles significaciones funcionales o sociales, tanto en el pasado como en la actualidad” (Llamazares y Slavutsky, 1990, p. 26).

Durante esta época fue una tendencia pensar las culturas como estáticas ya que, si los objetos son producto de ideas compartidas, entonces el cambio sólo se origina por influencia externa: por migración o difusión, por lo cual la diseminación de ideas y conceptos se da por el contacto entre grupos humanos diferentes (Johnson, 2000), negando así la cabida a la posibilidad de innovación dentro de un grupo social.

Enfoque sistémico-funcional

A partir de los años sesenta del siglo pasado, surge un enfoque sistémico-funcional que posteriormente fue denominado Nueva Arqueología, en donde sus principales exponentes buscaban girar el curso que llevaba la disciplina, reunió a diferentes arqueólogos con diversas posturas, que buscaban transformar la disciplina en una ciencia más social y más científica. Para esto se introducen principios del evolucionismo, del positivismo lógico y la teoría de sistemas en las investigaciones arqueológicas.

Los postulados desarrollados por los antropólogos Julian Steward (1955) y Leslie White (1982) influyeron notablemente en el posterior desarrollo del enfoque sistémico-funcional, debido a sus enfoques desde la ecología-cultural y culturalismo. Steward en sus

trabajos, enunció que la organización social de un pueblo estaba condicionada por el estado de sus recursos naturales, por lo cual los factores ambientales serían clave en los procesos de adaptación humana, una premisa fundamental de la Ecología Cultural. Igualmente, el autor desarrolló el concepto de Evolución Multilineal, el cual consiste en la existencia de tipos culturales, en donde cada uno tiene diversas pautas de desarrollo evolutivo, y ellas serán condicionadas por factores sistemáticos ambientales y sociales (Steward, 1955).

Por su parte, White (1982) establece como fundamental la capacidad de simbolización de los grupos humanos, lo que se traduce en la capacidad de producir cultura, por lo cual, para el autor la cultura es un sistema que se caracteriza por la construcción simbólica del mundo material o natural. Ella se compone de mecanismos extrasomáticos de adaptación al medio, en donde su principal función es mantener el equilibrio entre los individuos, la sociedad y el ambiente (White, 1982). Sostiene que el sistema cultural se compone por tres subsistemas: el tecnoeconómico, en donde la información y la energía se transforman en herramientas para la subsistencia; lo sociotécnico, donde se establecen los mecanismos organizacionales para la explotación del medio y la mediación de las relaciones humanas; y lo ideotécnico, este último sustenta los otros sistemas ya que alberga las ideas y valores de la sociedad.

Ambos enfoques contribuyeron en los postulados de los nuevos arqueólogos, quienes asumieron 1) la cultura como un sistema formado por diferentes subsistemas; y 2) la cultura como un mecanismo extrasomático de adaptación al ambiente, por lo cual se modifica la forma de entender la cultura material y sobre todo en la definición de variabilidad material (Binford, 1964; Johnson, 2000; Llamazares y Slavutsky, 1990). Uno de los principales exponentes del paradigma sistémico-funcional fue Lewis Binford (1962, 1964, 1965, 2004)

quien enfatizó la importancia del debate teórico en un ambiente donde reinaba el empirismo, así como la incorporación de técnicas rigurosas, el uso de hipótesis y deducción en las investigaciones arqueológicas (Llamazares y Slavutsky, 1990). Este paradigma giró sus discusiones desde los objetos y la variabilidad de la cultura material, hacia las relaciones entre forma y función como posible adaptación de los sistemas socioculturales a su ambiente, más que sobre las definiciones decorativas y estilísticas de los artefactos. En este sentido, las características estilísticas refieren a las

(...) cualidades formales que no pueden ser directamente explicables en términos de la naturaleza de las materias primas, de la tecnología de producción, o la variabilidad en la estructura de los subsistemas tecnológico y social del sistema cultural total (Llamazares y Slavutsky, 1990, p. 27).

Es así como los aspectos funcionales transversalizan al *Estilo*, entonces esta categoría refiere al contexto simbólico del grupo, sirviendo para el autorreconocimiento identificador. Abordando la similitud de dichos rasgos estilísticos entre áreas o territorios, Binford manifiesta que puede ocurrir debido a que los grupos humanos comparten niveles de complejidad cultural y modos adaptativos similares. Los cambios temporo-espaciales se pueden asociar a cambios en el sistema social o cultural, debido a la evolución interna como a modificaciones del entorno (Llamazares y Slavutsky, 1990). En síntesis, para el autor los análisis estilísticos permiten evaluar origen étnico, migración o interacción entre grupos.

El uso del modelo hipotético-deductivo como método de estudio del pasado, generó que esta corriente tratase de establecer leyes generales sobre la conducta humana y la historia cultural para permitir explicar las semejanzas y diferencias de los sistemas culturales. En

segunda instancia, explicar el cambio cultural por considerarse que podría ser predecible e interpretarse a través de sus componentes materiales y sistémicos (Binford, 1965; Watson, Redman y Le Blanc, 1974). Con esto dejaron de lado las construcciones de cronologías y fueron remplazadas con la realización de procedimientos deductivos basados en las ciencias físicas, y así realizar generalizaciones de los procesos culturales (Johnson, 2000).

Los nuevos arqueólogos, al constituir el paradigma sistémico-funcional en arqueología, llegaron a ser conocidos también como procesualistas (Johnson, 2000) debido al énfasis colocado en los procesos culturales, ya que buscaban “indagar en las dinámicas internas de las sociedades, responsables de condicionar la dirección general que tomaba su desarrollo social (la frase usada habitualmente era trayectoria cultural)” (Johnson, 2000, p. 40). Por lo cual, en cierta medida, el concepto de *Estilo* redujo considerablemente su utilización en los aspectos teórico y metodológico, por tanto, los trabajos arqueológicos comenzaron a tocar otros temas relacionados con los procesos.

Buscando corregir los *errores* de los normativistas, los procesualistas recurrieron a la utilización de procedimientos y técnicas fisicoquímicas —para lograr exactos análisis de los materiales—, conjugados con el uso de elementos estadísticos. Resultó, por tanto, que el uso del modelo hipotético deductivo generó la superespecialización de la disciplina. Igualmente, estimaron que los objetos, el comportamiento o su relación se encontraban en subsistemas diferentes, algo que posteriormente le fue criticado a este paradigma (Conkey y Hastorf, 1990) ya que, años después, se rescata la premisa de que el objeto, su idea y las relaciones donde se insertan están en constante interacción.

Otra de las críticas radicó en el uso de terminologías como comercio, religión, sociedad y simbolismo, categorías que resultan anacrónicas. Ian Hodder, uno de los principales promotores de la arqueología postprocesualista británica y profundamente crítico de este paradigma, enuncia que es descartada la acción del individuo en la creación de la cultura material, ya que dentro del enfoque sistémico el individuo sólo aparece como un autómatas predecible, dirigido por leyes cobertoras (Hodder, 1988); negando la acción creativa del individuo.

Esta perspectiva, en líneas generales, apoyó la explicación de la adaptación de los sistemas socioculturales a su ambiente, por tanto, el *Estilo* desde la perspectiva de Binford se le asignó un valor adaptativo secundario (Conkey 1990; Llamazares y Slavutsky 1990). Sin embargo, dentro del mismo enfoque sistémico de la cultura surgieron propuestas que le agregaron valor comunicacional e identitario al concepto de *Estilo*

(...) las propuestas iniciales sobre el Estilo, desarrolladas en el marco de la teoría de sistemas, hicieron énfasis en la adaptación -en términos de materia y energía- a través de la función estilística mientras que, en las propuestas señaladas a continuación, se favorece el intercambio de información, con la inevitable consecuencia de que comienzan a tratarse aspectos ideológicos, identitarios y políticos que habían sido ignorados tanto por los nuevos arqueólogos como por los normativos (Rojas, 2016, p. 88-89).

En este sentido, Martin Wobst (1977) enfocó sus trabajos en el rol comunicacional del *Estilo*: la relación del comportamiento estilístico con la transmisión de información, el rol pasivo o activo del *Estilo* en la comunicación y la relación entre la información que

conlleva el *Estilo* con los rasgos identitarios de la comunidad. Para los sistémicos, la base del sistema cultural, es la dinámica de intercambio de energía, materia y, sobre todo, información en donde participan los artefactos. Éstos, a su vez, permiten la sobrevivencia humana. Wobst (1977) afirma que el intercambio es facilitado por las capacidades humanas de aprender y simbolizar, siendo posible para los grupos interactuar con su entorno por medio de los objetos. Asimismo, asevera que la cultura material y su capacidad de participar en el intercambio de información, otorga ventajas a los productores y usuarios frente al ambiente, beneficiando así los mecanismos de procesamiento y aprovechamiento de la energía. Para el autor, es posible identificar la variabilidad formal de los aspectos insertos dentro de los procesos de intercambio, específicamente que tengan que ver con la información, siendo que el *Estilo* refiera a “la parte de la variabilidad formal en la cultura material que puede estar relacionada con la participación de los artefactos en el proceso de intercambio de información” (Wobst, 1977 p. 321).

Los objetos al permitir la supervivencia humana, han generado dentro de su producción un constante intercambio de información, con ello las comunidades lograron transmitir diversos mensajes. Es el *Estilo* el cual proporciona estas ventajas de comunicación, debido a que el mensaje se transmite, exista o no la presencia del emisor o receptor. El mensaje al imprimirse en el artefacto y al entrar este en la cadena de circulación de la comunidad, no genera más gasto de energía o materia para su transmisión aparte de la ya usada en su concepción (Wobst, 1977). La propuesta de Wobst, destaca el rol activo de los objetos en las dinámicas identitarias del sistema social, ya que, en palabras de Rojas “su producción y uso fortalece la capacidad de intercambiar energía, materia e información entre los grupos que los manufacturan” (Rojas, 2016 p. 93).

Paradigma simbólico-social

Arqueólogos cercanos al procesualismo, reconocieron que esta corriente carecía del interés por entender las formas de pensar de las personas del pasado. En general, consideraba imposible corroborar científicamente lo que reside en el pensamiento, sumado a la idea de que la arqueología sólo estudia el registro arqueológico más no las acciones humanas en sí mismas. Los procesualistas consideraban que se era capaz de estudiar los términos, dinámicas y la forma de los sistemas culturales y su adaptación, sin necesidad de abocarse a los factores mentales (Johnson, 2000). Sin embargo, algunos autores como Flannery y Marcus (1993), Renfrew y Zubrow (1994) eran de la idea de que ya la disciplina arqueológica hacía presunciones sobre los pensamientos de las personas del pasado basadas, muchas veces, en analogías con el presente; que muchos ya trabajan con testimonios documentales, que de alguna manera eran el testimonio de pensamientos e ideas; y que en gran medida al describir los comportamientos humanos era imposible no referirse también a conceptos mentales.

Estas reflexiones ocurren a la luz de la introducción de los postulados del estructuralismo y el marxismo que, si bien tenían años desarrollándose dentro de las ciencias sociales, habían tardado en considerarse desde la disciplina. Igualmente se asumieron postulados del feminismo, de la hermenéutica y de la fenomenología. Esta tendencia criticó el paradigma sistémico-funcional al decretar la arqueología como una ciencia principalmente interpretativa. Los arqueólogos decidieron explorar nuevas formas de aprehender el conocimiento, reflexionando desde dónde y cómo se construye el pasado (Renfrew y Bahn, 2011; Rojas, 2016).

Desde la arqueología estructuralista el lenguaje puede ser análogo a la cultura, debido a que ambos se “componen de reglas ocultas que usamos pero que no articulamos (...) Todos entendemos estas reglas a un nivel profundo e implícito y no a un nivel superficial y explícito” (Johnson, 2000, p. 122). Esta idea, al desarrollarse dentro de la disciplina, resultó en que los objetos fueran considerados como una forma de expresión cultural y que, para explicar la cultura, sea necesario revelar las reglas ocultas que constituyen las formas culturales. Por tanto, para los estructuralistas la cultura es “una forma de expresión, un sistema (oculto, cognitivo) de significados” (Johnson, 2000, p. 123).

Otro concepto asimilado por los arqueólogos fue el postulado sobre la presencia de estructuras subyacentes que albergan códigos simbólicos y que, a su vez, estructuran la realidad. Para Hodder (1988) la visión estructuralista contribuyó en el cambio del eje de interpretación de la arqueología, ya que el mismo versaba sobre la cuantificación de los datos presentes, transformándose hacia la interpretación de lo ausente. Asimismo, permitió entender la cultura como algo constituido de forma significativa, proporcionó una teoría y un método para el análisis del significado de la cultura material y la idea de transformación en ésta:

La contribución del estructuralismo es obvia, desde el estudio de los artefactos desechados que muestran que entre residuos y sociedades interviene la idea de sociedad (Okely, 1979; Moore, 1982), hasta los trabajos donde el enterramiento aparece como una transformación conceptual de la sociedad (Parker Pearson, 1982). Se afirma que el análisis sistemático puede develar las reglas de transformación. (...) Otra contribución relacionada con la anterior, e igualmente importante, es la idea de que las distintas esferas de la

cultura material y de la actividad humana (enterramientos, ocupación, arte, intercambio) pueden ser transformaciones de los mismos esquemas subyacentes, o pueden ser transformaciones unas de otras. En lugar de ver cada ámbito como un subsistema aparte, todos pueden ser relacionados con los demás como manifestaciones externas del mismo código (Hodder, 1988, p. 73).

Por su parte, las ideas del marxismo fueron incorporadas formalmente al ámbito arqueológico pasada la segunda mitad del siglo veinte, al menos en el continente americano. La realidad de la arqueología europea fue muy diferente. Gordon Childe (1996, 2008) ya para principios de siglo XX, utilizó planteamientos del materialismo histórico para la interpretación del registro arqueológico y vinculó su actividad académica con el activismo político. En este sentido, la aplicación de la filosofía materialista soporta principalmente la idea de que la historia de las poblaciones se basa en el “desarrollo de su capacidad productiva, con la creciente habilidad humana para producir objetos materiales” (Johnson, 2000, p. 124). En sus postulados distingue la fuerza de trabajo, referida a la capacidad de las personas de generar valor y asegurar el desarrollo humano: las fuerzas de producción, entendidas como las materias primas e implementos de trabajo, y las relaciones sociales de producción que versa en las relaciones entre las personas, los recursos naturales, máquinas y la dirección de la fábrica o del espacio de trabajo (Johnson, 2000). Albergan también la idea de la existencia de una superestructura compartida y definen la categoría ideología, que se refiere a una falsa consciencia que enmascara la realidad social. Es decir, una “visión subjetiva que ocultaba más que elucidaba, las condiciones materiales objetivas” (Llamazares y Slavutsky, 1990, p. 36).

La aplicación de los postulados marxistas dentro de la arqueología es realmente amplia y sus discusiones son diversas, esto no quiere decir que pase por alto la argumentación funcional de los objetos, pero incluye

(...) un componente adicional; que todas las prácticas sociales implican relaciones dialécticas: el desarrollo de la sociedad tiene lugar a través de la unidad de sus contrarios. Tras el sistema social visible subyacen unas relaciones antagónicas, que se hacen compatibles y generan cambio. Por consiguiente, hay que tener en cuenta el nivel de contradicción y conflicto para entender la esencia de la arqueología marxista (Hodder, 1988, p. 77).

Es por tanto, que el cambio histórico se lleva a cabo debido a un proceso dialéctico, donde las contradicciones y conflictos internos determinan su formación. Fundamentalmente son dos contradicciones: 1) contradicciones existentes entre los intereses de los grupos sociales entre las fuerzas y relaciones de producción. Y, 2) la incompatibilidad estructural, ya que las fuerzas productivas entran en conflicto con las relaciones de producción (Hodder, 1988). En este mismo orden los arqueólogos marxistas (Bate, 1984, 1993; Gándara, 2011; Lumbreras, 1974, 2005; Sanoja y Vargas, 1978, 2011; Vargas, 1998; Vargas y Sanoja, 1999) consideran que existe una estrecha relación entre la arqueología y la política, ya que entienden a la praxis arqueológica y sus modelos interpretativos como una forma de expresarse políticamente.

Por su parte, el feminismo influyó notablemente en el pensamiento arqueológico, siendo su raíz, la crítica al androcentrismo, el cual considera que los hombres son los responsables de la constitución de las sociedades, y, por tanto, se les otorga a las mujeres

roles marginales en la formación de la organización social (Conkey y Spector, 1984). Las feministas denunciaron que este pensamiento era extrapolado a los estudios de las culturas y del pasado y, a partir de allí, se generalizó y normalizó el rol masculino como dominante dentro de la especie humana desde épocas remotas. A la par, diversos trabajos etnográficos fueron utilizados para reportar este hecho como una característica universal. Al evaluar quien o como se realizaban estas investigaciones, detallaron que en su mayoría fueron realizadas por hombres occidentales que, en primera instancia, buscaron hablar con otros hombres y no con mujeres. En segunda instancia generaron interpretaciones cargadas de prejuicios y expectativas asociadas a su momento histórico. Otra consecuencia del androcentrismo dentro de la disciplina fue la invisibilización de diversas contribuciones de mujeres al pensamiento arqueológico, y la predominancia de los grandes hallazgos asociados a figuras masculinas (Gero y Conkey, 1997; Johnson, 2000).

Con la influencia del feminismo —principalmente de corte liberal— se comenzó a cuestionar la postura de las mujeres dentro de la disciplina, se visibilizan prácticas discriminatorias dentro de la praxis arqueológica en torno a la promoción y financiación de proyectos y, sobre todo, comenzaron los estudios sobre la construcción del género en el pasado y sus diferencias entre culturas (Gero, 1988). Con el inicio de los estudios de la conformación de los roles de género, se abordaron temas dentro de la arqueología como los espacios domésticos, la crianza de los niños y la sexualidad, repensando los roles ejercidos dentro de esos espacios (muchos asociados exclusivamente a lo femenino) y evaluando la posible presencia e injerencia de lo femenino en espacios historizados cómo y para hombres (Gero y Conkey, 1991; 1997).

Durante los años ochenta del siglo pasado, convergieron diversos arqueólogos que, formados dentro del procesualismo, acogieron el estructuralismo, fueron lectores y analistas de los textos marxistas o que influidos por el pensamiento feminista (Shanks y Tilley, 1987; Hodder, 1988) consideraron que más que la contrastación de teorías, según datos arqueológicos o etnográficos, el interés estaba en el estudio de la subjetividad del pasado, reconstruido en relación a las estrategias de poder contemporáneas (Hodder, 1988). El interés por estos aspectos fue llamado postprocesualismo o arqueología postprocesual. En esta la cultura material encierra diversos significados. Por ejemplo, para entender porqué el objeto tenía dicha decoración o esa forma, había que examinar los significados culturales que estaban detrás de su fabricación e interpretación.

Al ser una corriente que agrupa diversas arqueologías interpretativas, más que haber planteado un concepto unificador sobre cómo estudiar el pasado, plantearon reflexiones y críticas sobre las formas en cómo y desde dónde se concibe ese pasado. En este sentido 1) rechazaron las divisiones dicotómicas establecidas dentro de la disciplina entre el individuo y la norma, entre la estructura y el proceso, entre lo ideal y lo material, y entre el sujeto y el objeto. Más que exaltar el afán por la búsqueda de respuestas se caracterizaron por ampliar los debates y problematizar la incertidumbre; 2) rechazaron la visión positivista que establece la neutralidad de los datos, al entender que todo dato es construido desde una visión teórica; 3) la interpretación es siempre hermenéutica, ya que los arqueólogos interpretan los objetos usando significados que suponemos les eran dados por los pueblos que los habían producido; 4) los arqueólogos deben examinar las ideas, pensamientos y valores del pasado, ya que estos determinan la naturaleza de la cultura material; y 5) las personas son parte activa de la cultura, y, por tanto, no deben considerarse víctimas pasivas de las leyes o normas de la sociedad.

Este enfoque indaga en las estrategias de los individuos para sortear y moldear esas normas (Johnson, 2000).

Ian Hodder (1988, 1989, 1990) enuncia algunos argumentos que condensan la postura de los postprocesualistas. Postula que la cultura material puede abordarse como un texto, tratar a los datos como un lenguaje en donde se deberá interpretar las distintas expresiones y símbolos que, si bien son mudos en sí mismos, se encuentran asociados y contrapuestos en un contexto, lo cual es esencial para poder leer los objetos.

Todo objeto existe, al mismo tiempo, en muchas dimensiones significativas y, por ello, allí donde hay datos, es posible seguir exhaustivamente y hasta el final toda una densa red de asociaciones y contrastes hasta construir una interpretación del significado. La totalidad de las dimensiones relevantes de variación de cualquier objeto puede identificarse como el contexto de ese objeto (Hodder, 1988).

Por esta densa red de asociaciones y contrastes donde se inserta el objeto, se asume que los significados de la cultura material terminan siendo un asunto sumamente complejo y de difícil comprensión en su totalidad. Es en este contexto donde el *Estilo* pertenece al mundo de las ideas, es decir, es una parte de esa lectura de significados simbólicos de la cultura material, a diferencia de los anteriores paradigmas en donde sólo quedaba restringido al ámbito material (Llamazares y Slavutsky, 1990; Rojas, 2016). Hodder, al igual que el paradigma histórico-cultural, entiende que en el *Estilo* se involucran las reglas sociales, normas de comportamiento y prácticas económicas, sin embargo, éstas no son rígidas, ya que pueden ser moldeadas y controladas por los individuos debido a su capacidad activa. Por lo tanto, dentro del *Estilo* están implícitas relaciones de poder dadas en la estructura

sociopolítica de los grupos (Hodder, 1990; Rojas, 2016). En este orden de ideas, la comprensión de la cultura material no sólo pasa por *leer* las decoraciones, sino que requiere una mirada dinámica y diacrónica, sustentada en la evaluación de los contextos de producción y de consumo de los objetos (Conkey, 2006). Sobre lo anterior, plantea Conkey

Furthermore, any studies of style, function and design have benefited from these deeper understandings of historically situated cultural practices, including observations on the ways in which local styles, for example, are actively reworked for new markets, global desires, and ever shifting political and cultural audiences and goals (Conkey, 2006, p. 363).

Con esto, los postprocesualistas niegan la posibilidad de una lectura definitiva e incentivan las interpretaciones múltiples de la realidad; las cuales se sitúan desde un presente caracterizado por una mezcla inevitable de juicios políticos y morales. En este sentido, las interpretaciones del pasado siempre serán políticas. Así,

Existe una relación dialéctica entre el pasado y el presente: se interpreta el pasado en función del presente, pero puede también utilizarse el pasado para criticar y desafiar al presente. En mi opinión, es posible determinar críticamente los contextos del pasado y del presente en función uno del otro, para lograr una mejor comprensión de ambos (Hodder, 1988, p. 201).

Aplicaciones actuales del concepto Estilo

Por medio de este recuento histórico, hemos visto que la disciplina arqueológica si bien ha sufrido cambios de paradigma, la relevancia de la discusión del tema estilístico, aunque con

diversas acepciones e instrumentaciones, se ha mantenido presente. Actualmente el *Estilo* es un concepto bastante amplio, dinámico y multidimensional, pero para los diferentes autores parece indicar que representa, por un lado, una categoría empírica histórico-cultural y, por otro, un concepto interpretativo, arbitrario y metodológico (Conkey, 1990; Llamazares y Slavutsky, 1990; Frías, 1993; Rojas, 2016).

Una definición general del *Estilo* reúne los aspectos esenciales que cada paradigma le atribuyó donde, para los históricos culturalistas, el *Estilo* es forma. Es decir, artefactos con atributos particulares. Así, el uso normalizado del concepto como herramienta de clasificación para la definición de sociedades no resultó adecuado, ya que se entendió como la mera sumatoria de características culturales. Este modelo -hay que decirlo- resultó en la idea de equiparar las diferencias estilísticas con las diferencias étnicas (Conkey, 1990; Hodder, 1988; Rojas, 2016).

Por otra parte, desde el enfoque sistémico-funcional se considera que el *Estilo* es función, ya que el artefacto cumple un rol dentro de la sociedad. Se concibe que éste se inserta dentro de un proceso social donde el concepto, la elaboración y su posterior utilización influyen en su constitución. Sin embargo, fue con el paradigma simbólico-social que se reconoció que el *Estilo* es significado, debido a que incluye aspectos simbólicos e ideológicos, sirviendo también como categoría analítica de la cultura material, caracterizando la operatividad de este concepto desde su nivel material hasta su nivel simbólico (Hodder, 1990).

Entonces, el *Estilo* es un intrincado constructo de relaciones formales, funcionales y de significado, impreso en los artefactos en un momento social e histórico determinado que,

si bien puede ser usado como una unidad analítica de clasificación, no se puede descubrir mediante un método o teoría particular, debido a que este concepto se conforma desde varios niveles de interpretación. Por tanto, “su comprensión debe ser activa, dinámica y multidimensional, actuando a nivel individual y colectivo, y respondiendo a las condiciones del momento socio-histórico” (Rojas, 2016, p. 116). Este es el concepto de *Estilo* que utiliza esta investigación y desde el cual consideramos que se caracteriza estilísticamente una región cultural, identificando los aspectos formales, funcionales y sociales de los objetos en la medida en que éstos se pueden anclar a un momento social e histórico determinado. En este mismo orden de ideas, buscamos conocer aspectos simbólicos e ideológicos de sus productores, entender el rol de la cultura material y su función activa dentro de la cultura, entendiendo que estas interpretaciones conllevan ideas y sesgos propios del contexto particular desde donde se realizan y obviamente de quien investiga.

La cerámica como portadora de *Estilo*

Se ha observado en los contextos arqueológicos, dentro de los estudios de la comprensión del pasado, la presencia abundante de un grupo de objetos que debido a su estructura física es muy duradera: la cerámica. Ésta ha tenido una amplia distribución espacial y temporal, logrando ser un buen indicador de las condiciones y actividades culturales de las sociedades (Navarrete, 1990; Orton, Tyers y Vince, 1997; Rice, 1987; Shepard, 1956; Sinopoli, 1991; Tarble, 1982; Molina, 2008; Rojas, 2016). Es así, que el interés de las y los arqueólogos sobre la cerámica se debe principalmente a su abundancia, durabilidad y variabilidad. Este último factor nos remite a la condición plástica de la arcilla, ya que su maleabilidad permite una amplia gama de formas, decoraciones, funciones y usos. Debido a esto, es posible identificar los métodos de manufactura, es decir, la cerámica permite realizar inferencias sobre las

características de la producción artefactual de un momento histórico determinado (Orton, Tyers y Vince, 1997; Rice, 1987; Tarble, 1982, Molina, 2008).

Las discusiones en torno a la condición plástica de la arcilla, han denotado en que la cerámica se caracterice por ser portadora de *Estilo*, pues su carácter práctico permite una expresión artística y funcional casi ilimitada, cuyas variaciones temporo-espaciales son mensurables (Tarble 1982). Navarrete (1990) nos detalla diversas informaciones que la cerámica permite inferir:

A) Según sus condiciones tecnológicas, se logra detallar el proceso de obtención, manipulación, tratamiento y utilización de diversas materias primas autóctonas o foráneas, es decir, se puede observar el proceso productivo de una sociedad con detalles en las relaciones entre el medio y el objeto de trabajo.

B) Según sus condiciones de forma, con lo cual se relatan desde sus caracteres funcionales hasta las formas culturalmente aceptadas en el desarrollo alfarero, evidenciando patrones estéticos e incluso de subsistencia.

C) De acuerdo a sus condiciones decorativas, que permiten ampliar el registro de información en cuanto a sistemas religiosos, tradiciones y símbolos del grupo.

D) A razón de su distribución espacial, es posible entender las formas y usos de los espacios cotidianos aunado a las condiciones de consumo, incluso las extensiones de los territorios, los modos de trabajo, las relaciones jurídico-políticas entre los grupos y su movilidad.

E) Los niveles y cambios de estandarización en los patrones y elementos tecnológicos de la cerámica, resultan útiles para evidenciar las técnicas sociales de producción, el desarrollo y formas de las fuerzas productivas y sobre todo de los mecanismos coerción y cohesión social (religiosos, políticos, jurídicos e identitarios) de las comunidades (Navarrete, 1990).

Con soporte en estos atributos anteriormente mencionados y al igual que Rojas (2016) consideramos que la cerámica es

(...) una expresión cultural fenoménica del conjunto de acciones (tecnología), interacciones (organizaciones y dinámicas sociopolíticas y económicas) e ideas (valores estéticos, funcionales, sociales y simbólicos) que intervienen en el proceso de producción alfarera (Rojas, 2016, p. 125).

La cerámica, al considerarse un elemento esencial para la obtención de información sobre la vida cotidiana de las sociedades, ha propiciado discusiones en torno a las técnicas y métodos idóneos para la obtención de la información que alberga, ya que ni los objetos ni sus características hablan por sí solos. Es aquí donde entra el uso de la categoría *Estilo*, siendo un concepto teórico también utilizado como indicador arqueológico. Es decir, sirve como mediación entre el objeto (cerámica) y la teoría arqueológica o, en general, con la teoría socio-histórica (Navarrete, 1990). Con base en lo anterior, desde las diversas corrientes del pensamiento arqueológico se han generado propuestas de clasificación y análisis cerámico. Orton, Tyers y Vince (1997) reunieron estas clasificaciones y análisis en tres periodos: *histórico-artístico; tipológico y contextual*.

El periodo *histórico-artístico* comprende a partir del siglo XV y hasta finales del siglo XIX. La conforman los primeros relatos sobre la naturaleza humana a partir de vasijas halladas en contextos europeos, en contraste con la creencia sobre la naturaleza mística de los objetos arraigada en la lógica medieval europea (Orton, Tyers y Vince, 1997). Durante casi todo este periodo predominó el interés por la cerámica de rasgos artísticos y exóticos, más que por la cerámica común o de uso doméstico, debido a que estuvo marcado por el coleccionismo que principalmente se enfocó en el pasado europeo: cerámica etrusca, griega y romana (Figura 7). En segunda instancia la cerámica china y japonesa. Avanzado el siglo XVIII y hasta mediados del siglo XIX cuando se propician estudios de cerámica antigua en Estados Unidos, anclados a las investigaciones sobre monumentos y antigüedades de culturas no americanas. A partir de la fundación del Departamento de Etnología Americana en 1879, se establece un fuerte avance de los estudios de esta índole y paralelamente avanza en el centro y sur de América (Orton, Tyers y Vince, 1997).

Figura 7. Ejemplos de ilustraciones antiguas de cerámica arqueológica



Nota. Tomado de Orton, Tyers y Vince (1997).

Orton, Tyers y Vince (1997) plantean un segundo periodo denominado *tipológico*, el cual se establece alrededor del año 1880, momento en donde ya las excavaciones habían aportado grandes cantidades de materiales cerámicos y existía la necesidad de clasificarlos y organizarlos. Uno de los trabajos que marca su inicio es el de Pitt-Rivers quien desarrolla su trabajo con un enfoque tipológico con base en varios tipos de artefactos. Ya para 1891, Flinders Petrie observó cerámica fenicia, judía, griega, romana, seléucida y romana en estratos sucesivos subrayando la asociación de cerámica con secuencias estratigráficas. Por su parte, en Estados Unidos, se considera a Alfred V. Kidder (1917) como iniciador de esta época que duraría hasta los años sesenta del siglo XX, en donde la arqueología centró su “atención a la distribución espacial vertical (cronológica) y regional, tratando las vasijas (o, con más frecuencia, los fragmentos) como si fueran fósiles directores, de una manera completamente geológica (...)” (Orton, Tyers y Vince, 1997, p. 22).

Es decir, se integraron al análisis de los restos culturales datos estratigráficos, estudios regionales y ceramología, bajo una lógica geológica. La intención era centrar los estudios en la historia cultural de los grupos humanos donde la cerámica fue la más numerosa y principal evidencia para la datación.

Desde lo metodológico se creó la seriación, la cual ayudó a interpretar el cambio cultural, ya que permite ordenar los conjuntos artefactuales en una sucesión u ordenación seriada. Esta es aplicada principalmente para determinar su ordenación temporal, es decir, es una herramienta de cronología relativa (Renfrew y Bahn, 2011). Asimismo, surge el uso del *Tipo* como herramienta de la clasificación. Aplicado por Kidder desde los inicios del siglo XX, su uso consistió en probar secuencias cronológicas, definido como una “clase específica de vasijas que incluye una combinación única de atributos distintos reconocibles” (Orton,

Tyers y Vince 1997, p. 24). Si bien este concepto ayudó en los inicios, con el auge de las investigaciones y la abundancia de *Tipos*, se hizo evidente la necesidad de incluir otras categorías en el sistema de clasificación, incluyendo el concepto de variedad. En este mismo sentido, posteriormente surgen otros conceptos como *Serie*, *Secuencia*, *Tradición* y *Horizonte*, entre otros. Por otra parte, Irving Rouse (1997b) [1960] desarrolla un enfoque basado en *Modos*, en su momento definido como “conceptos de material, forma o decoración a los que se ajustaba el artesano o “(...) procedimientos habituales seguidos al hacer y usar los artefactos” (Rouse en Orton, Tyers y Vince 1997, p. 24). Estas premisas responden al desarrollo del ya mencionado paradigma histórico-cultural donde se buscaba la construcción de secuencias de ocupación espacio-temporales.

El tercer periodo planteado por Orton, Tyers y Vince (1997) se denomina *contextual*. Establecido a partir de mediados del siglo XX con los trabajos de Anne Shepard (1956), debido a que “unificó las tendencias más habituales de la época, cronología, intercambio/distribución y desarrollo tecnológico” (Orton, Tyers y Vince, 1997, p. 26). La obra de Shepard contribuyó a los estudios de la cerámica en dos niveles. El primero en el nivel práctico, ya que Shepard intentó constituir sistemas descriptivos para el análisis de la decoración soportada en conceptos como elementos, *Motivos*, simetría y otros (Shepard, 1956). El segundo nivel en que Shepard contribuyó fue en el teórico, debido a que detalló explicaciones sobre el uso y limitaciones de los conceptos de *Tipos*. Aportó, además, una visión más amplia sobre las tipologías, afirmando la posibilidad de ser tentativas y menos fijas, dirigiendo el interés a rasgos tecnológicos de la cerámica, aceptando las limitaciones de las clasificaciones de fragmentos de objetos. Aunado a que alertó sobre el peligro de asociar tradiciones cerámicas con entidades culturales (Orton, Tyers y Vince, 1997).

Al transcurrir en la época de la Nueva Arqueología, el periodo *contextual* se caracteriza por la “tendencia hacia unidades analíticas de estudio cada vez menores, abriéndose un amplio espectro de técnicas científicas” (Orton, Tyers y Vince 1997, p. 27), y por tanto se propuso: 1) la inclusión de datos etnográficos para entender algunos aspectos de la producción cerámica; 2) el análisis cerámico comparado, para identificar posibles relaciones y diferencias entre los objetos de varios sitios, y 3) el uso de técnicas de datación absoluta. El resultado fue el uso de diversos criterios, categorías, conceptos y términos de análisis para los objetos cerámicos y arqueológicos en general. Es decir, diversificó la disciplina, sin embargo, resultó en la incompatibilidad de las categorías utilizadas, y dificultó las comparaciones, por tanto, fue necesario la estandarización o unificación de criterios (Orton, Tyers y Vince, 1997; Rice, 1987; Rojas, 2016).

El análisis cerámico se instaura, se define y se constituye como un recurso técnico necesario para la investigación e interpretación arqueológica, siendo que las diversas posturas teóricas-metodológicas consideren a los objetos cerámicos recipientes de expresiones tecnológicas, sociales y simbólicas de sus hacedores en un contexto histórico determinado. Por tanto, esta investigación busca “rescatar en la cerámica su capacidad y posibilidad de ofrecer información sobre fenómenos y procesos esenciales al desarrollo histórico de las sociedades concretas” (Navarrete, 1990, p. 48), enfocándose en los procesos culturales de las sociedades prehispánicas tempranas del occidente venezolano.

Metodología de la investigación

Debido a la importancia de los objetos cerámicos para la investigación arqueológica tenemos la necesidad de organizar y clasificar las colecciones extraídas de los trabajos de campo, para

lo cual la clasificación refiere a un procedimiento ideal, es decir, es la creación de unidades de significados:

(...) la clasificación está directamente relacionada con el objetivo de la investigación (Rouse 1960:313), no existe un solo tipo de clasificación que responda a todos los problemas a investigar, no existen formas universales de clasificación ni clasificaciones definitivas (Dunnell 1971, p. 75-76); es decir, es posible hacer diversas clasificaciones de una misma colección (Ford 1962: 16, Rouse 1973, p. 50) (Molina, 2008, p. 187).

Dentro de la metodología arqueológica se han establecido los conceptos como *Modo*, *Tipo* y *Estilo*, los cuales por tener una condición arbitraria o culturalmente significativa han generado debates desde las diversas perspectivas arqueológicas (Rojas, 2016). A este respecto, enunciaremos principalmente los enfoques de Irving Rouse (1973, 1997) desde la escuela histórico-cultural, Robert Dunnell (1977) con una perspectiva procesualista y Kay Tarble (1982) que discute la funcionalidad de las categorías aplicadas al contexto venezolano.

En 1964, Rouse publica su trabajo *Prehistoria en Haití*, en donde establece las categorías *Tipo* y *Modo* como las principales herramientas en la reconstrucción de la historia de las sociedades. Identifica ambas categorías como abstracciones realizadas por los investigadores, es decir, no existen materialmente en los artefactos, y se utilizan para hacer referencia a las ideas plasmadas por los artesanos durante el proceso de elaboración del objeto (Rouse, 1997a). Entonces el *Tipo* refiere a “(...) los atributos que los artefactos de una clase tienen en común, no los artefactos en sí mismos” (Rouse, 1997a, p. 203). Con *Modo* se refiere

a los atributos discretos, indivisibles e inseparables en su constitución, incluso también los que pueden ser históricamente significativos (Rouse, 1997a).

En posteriores trabajos el autor incluye el término de *Clase*, con lo cual se refiere a “los artefactos u otros objetos que comparten ciertos atributos característicos” (Rouse, 1973, p. 48). En este sentido, la *Clase* puede ser examinada por el investigador, en cambio el *Tipo* y *Modo* son abstracciones clasificatorias que definen esa *Clase*. También nos afirma que si bien, la *Clase* es indicativa del *Tipo* y crece mientras se suman objetos que comparten rasgos o atributos el *Tipo*, por su parte, al abarcar un conjunto de atributos define una *Clase* (Rouse, 1973).

Para el autor la clasificación se define como un procedimiento en donde se organizan nuevas *Clases*. Al tiempo que se denominan y se definen patrones distintivos de atributos (Rouse, 1973) donde pueden existir la clasificación analítica y la clasificación taxonómica. La primera tiene por objetivo la conformación de *Series* seguidas de *Clases*, refiriéndose a diferentes características de los objetos con significados históricos, es decir, con ella se establecen los *Modos*. La *Clase* se caracteriza por un grupo de objetos con uno o más atributos comunes, por ejemplo, una técnica de manufactura o un diseño decorativo y que, a su vez, constituyen los *Modos* y *Tipos*, que definen una *Clase* (Tarble, 1982). Para Rouse, los *Modos* pueden ser procedimentales, al relacionarse con el comportamiento del hacedor en relación a la manufactura y uso del objeto. Al mismo tiempo, los *Modos* también pueden ser conceptuales, cuando se relacionan a las ideas o conceptos que los hacedores plasman en los objetos (Rouse, 1997a). En este sentido,

(...) una manera adecuada de llevar a cabo la clasificación analítica es examinar la colección en términos del procedimiento de manufactura, comenzando con los materiales utilizados, continuando con las técnicas de manufactura y entonces considerar los aspectos de forma, decoración y uso (Rouse 1997b: 449) (Rojas, 2016, p. 130).

Por su parte, la segunda clasificación taxonómica tiene por fin establecer *Tipos* (Rouse, 1997b). *Tipos* resulta ser un “complejo de modos que es diagnóstico de una cierta clase de artefactos y que sirve para diferenciar esta clase de todas las demás” (Rouse, 1997b, p. 450-451). Para esto, el investigador debe seleccionar la cantidad de *Modos* diagnósticos que serán tomados en cuenta. Este enfoque puede clasificar en *Tipos* intrínsecos, cognoscitivos y extrínsecos. El primero es

(...) obtenido mediante la clasificación de los artefactos según la totalidad de rasgos de todo tipo, con el objeto de obtener una expresión o reflejo de la naturaleza inherente a esos artefactos (Rouse 1973, p. 280).

Los *Tipos* cognoscitivos designan esos atributos “que un pueblo utiliza para categorizar algunos de sus propios artefactos y para asignarlos a una clase” (Rouse, 1973, p. 280). Y en torno a los *Tipos* extrínsecos se refiere a

(...) patrones de atributos distintivos obtenidos mediante la clasificación de los artefactos de acuerdo con rasgos seleccionados (...) con el fin de destacar el significado estilístico, cronológico, funcional o evolutivo de los artefactos (Rouse, 1973, p. 280).

En otra instancia, tenemos los aportes de Robert Dunnell (1977) que con una postura procesualista, propone que un sistema de clasificación se trata de los “procedimientos adecuados para la creación de conjuntos de unidades desarrolladas a partir de un sistema lógico y con una finalidad específica” (Dunnell, 1977, p. 240). Por tanto, la clasificación tiene por objeto “la creación de unidades de significado mediante la estipulación de redundancias (clases)” (Dunnell, 1977, p. 58). Para el autor este procedimiento es clave en la investigación científica, a razón de que categoriza los fenómenos y permite contrastar hipótesis ancladas en el problema de estudio (Rojas, 2016). Para Dunnell, la clasificación pertenece al ámbito ideacional y el agrupamiento hace mención al ordenamiento realizado en el mundo de lo concreto. En consecuencia, el agrupamiento refiere a la creación de unidades de cosas (Dunnell 1977, p. 58). Ambos términos se enlazan por medio de la identificación que utiliza a las clases para asignar grupos, reafirmando que las *Clases* son definidas por el investigador y los grupos sólo pueden ser descritos, debido a que existen en lo concreto, en el mundo material (Rojas, 2016).

Específicamente para Dunnell, la clasificación se ejecuta al definir cuatro elementos previamente: 1) el campo, que se trata del tipo de fenómenos a clasificar, y es seleccionado subjetivamente por el investigador de acuerdo al problema; 2) la escala, en donde se designa “la inclusividad en el reino fenomenológico, y por ello se define como un conjunto de objetos (grupos) que exhibe el mismo grado de inclusividad o rango” (Dunnell, 1977, p. 175); 3) los atributos, que refiere a la unidad distintiva más pequeña, que sin embargo, no se pueden considerar todos los posibles atributos ya que generaría un número infinito de casos y, por último; 4) la dimensión, definida como el “conjunto de atributos o rasgos que no pueden, lógica o ilógicamente, coincidir” (Dunnell, 1977, p. 89).

Al igual que Rouse, Dunnell (1977), establece dos formas de clasificación: la paradigmática, y la taxonómica,

(...) cuya diferencia radica en las relaciones entre las clases que cada una genera, denominadas paradigmática -aquella en la que cada rasgo que define a la clase proviene de una dimensión diferente-, y taxonómica —donde el conjunto de rasgos que definen a la clase puede pertenecer o no a dimensiones distintas— (Rojas, 2016, p. 135).

La clasificación paradigmática, por lo tanto, existe cuando las *Clases* se definen mediante rasgos desordenados, no valorados y dimensionales (Dunnell 1977), por tanto, las *Clases* de un paradigma específico llegan a ser comparadas entre ellas. Otro aspecto a resaltar es que no existe ordenación establecida entre las *Clases* y, por ello, no existen jerarquías entre ellas. Sobre la clasificación taxonómica, Dunnell establece que existe al momento en que las *Clases* son definidas por medio de rasgos adimensionales, ordenados y valorados. Construyen unidades mutuamente excluyentes, es decir, estipula relaciones específicas no comparables entre las *Clases* incluidas, resultando la estructura jerárquica fija característica de la taxonomía (Dunnell, 1977). Esta clasificación presenta la ventaja de proporcionar relaciones más complejas entre las *Clases*. Será finalmente el investigador quien defina qué tipo de clasificación elegirá, según la naturaleza de su problema de investigación (Dunnell, 1977).

Para Dunnell el proceso de clasificación debe realizarse con base en los siguientes pasos: 1) definir el problema de investigación y, por tanto, el curso de la clasificación (si será una clasificación paradigmática o taxonómica); 2) estipular el campo de clasificación, debido

a la existencia de diversos fenómenos de clasificación es necesario delimitarlo; 3) la definición de la escala en la que se realizará la agrupación; 4) la selección de los atributos a considerar (en las dimensiones de tecnología, forma y decoración); y por último 5) definición del número y tipo de atributos. Las clasificaciones, a pesar de ser procedimientos abstractos, intentan organizar los fenómenos materializados en los artefactos, para poder explicar la realidad cultural, resultando clave en el método arqueológico.

Como hemos visto la investigación arqueológica concibe que las características de los objetos y artefactos representan las ideas y decisiones tomadas por sus hacedores ancladas a un contexto histórico particular. Por ello, que se desarrollan herramientas teóricas y metodológicas para identificar los aspectos y rasgos susceptibles de ser interpretados, por medio de un ordenamiento que permita agrupar, identificar y clasificar los restos culturales. Los atributos de la cerámica como una expresión cultural y representante de las ideas compartidas de una sociedad, pueden ser categorizados dentro del concepto *Estilo* desde sus dimensiones técnica e interpretativa, definido éste “por los atributos y conjuntos de atributos presentes en el material cerámico producido por los ocupantes de uno o más componentes arqueológicos” (Tarble, 1982, p. 16). Tarble (1982) comenta sobre la existencia de dos niveles de interpretación. En el primero se realiza la descripción de los atributos visibles, es decir, lo observable en el material cerámico y se denomina *Estilo* analítico. El segundo existe en el plano abstracto, a partir de este se identifican los atributos diagnósticos (*Modos*) o conjuntos diagnósticos (*Tipos*) y por tanto se llama *Estilo* sintético.

Estrategias para la clasificación de los restos arqueológicos

La presente investigación entiende el *Estilo* como una herramienta de clasificación y se definirá la cerámica de la región de Camay bajo los siguientes aspectos:

- Problema: determinar las características diagnósticas que definen estilísticamente la cerámica de la región de Camay, estado Lara, para establecer su vinculación histórica y cultural con la *Tradición* cerámica y particularmente polícroma, en el noroeste de Venezuela.
- Tipo de clasificación: taxonómica según la cual se combinan los atributos del material (*Modos*), para producir conjuntos que definirán *Tipos*, previamente establecidos por Cruxent y Rouse (1982).
- Campo: 112 piezas asociadas a la región de Camay, de donde se seleccionaron 100 piezas: 80 vasijas, 12 figulinas, 5 sonajeros y 3 aros provenientes de la Colección La Salle, del Museo de Barquisimeto.
- Escala: a nivel de conjunto de atributos diagnósticos, los cuales representarán los *Tipos*, objeto de la clasificación.
- Dimensión: forma y decoración.
- Atributos: por **forma** (tipo de base, orientación del borde, diámetro de boca de vasija y altura de la vasija) y **decoración** (técnica decorativa, elementos o modos decorativos, color(es) y área decorada).

Primeramente, se agrupará el material, para obtener grupos (*Clases*), que hagan posible la clasificación y descripción, para luego realizar el análisis y las comparaciones con las formas estilísticas existentes (Cruxent y Rouse, 1982). El material cerámico utilizado

forma parte de la Colección La Salle, la cual consta de 1400 objetos de diversa índole: etnográficos, arqueológicos, paleontológicos, entre otros. Estos objetivos provienen de diversas zonas del estado Lara y del occidente de Venezuela. La colección reposa en los depósitos del Museo de Barquisimeto.

De este universo se seleccionaron la totalidad de piezas cerámicas provenientes de Camay, contabilizando ciento doce (112), donde cuatro (4) de ellas presentan dudas sobre su procedencia ya que la reseña de la ubicación mostrada en las fichas de inventario responde a datos absolutamente provenientes de la memoria del hermano Esteban Basilio. Es decir, no existió, en su momento, un registro detallado del contexto arqueológico excavado que permitiera a los autores del inventario precisar datos de localización y contexto de los hallazgos (Luis Molina, 2017 comunicación personal), a pesar de esto se decidió incluirlas por no alterar en demasía la cantidad y calidad de la muestra.

En su mayoría se trata de piezas completas que presentan diversos estados de conservación, la mayoría fueron parte de un proceso de restauración realizado por el hermano Basilio, el cual afectó sus características decorativas y formales. Varias piezas fueron reconstruidas con materiales ajenos a su constitución (yute, yeso, pintura, marcador y barniz), generando fragmentación o el aceleramiento de su deterioro. A finales de la década de los años ochenta del siglo XX, el MAQ llevó a cabo un proyecto de restauración de la Colección La Salle, en éste fueron trabajadas varias piezas provenientes de Camay. Sin embargo, aún hay piezas de la muestra seleccionada que presentan la restauración realizada por Basilio. Por tanto, encontramos veintisiete (27) piezas que presentan mal estado de conservación — deterioro general, estado fragmentado o mala restauración— pero solo siete (7) fueron excluidas del análisis ya que sus aspectos formales y decorativos se encuentran muy

alterados. Aunado a que cinco (5) piezas de la muestra no lograron ser ubicadas en el depósito del Museo de Barquisimeto —desconocemos la causa y dicha situación fue manifestada a la Coordinación de Colecciones de la mencionada institución—. Por todo lo referido anteriormente **tenemos una muestra de cien (100) piezas susceptibles al análisis.**

Todo el material presenta un código de inventario, identificado con las siguientes siglas MB (Museo de Barquisimeto), CS (Colección La Salle), A (Arqueológico), seguido de un número correlativo, el cual se mantuvo para la identificación de las piezas durante el análisis. Se realizaron fotografías de las piezas en donde se reflejan su número de inventario, algunas van acompañadas de una letra –A, B y C- que representa las dos (2) o tres (3) segmentaciones de sus lados.

A los efectos de realizar el análisis cerámico, se elaboró una ficha descriptiva (Apéndice A), en donde se determinaron los atributos a tomar en cuenta para la formación de las *Clases* o conjuntos de atributos formales y decorativos, que permitió cuantificar y contrastar información. Al levantarse datos en torno a forma se consideró tipo de borde, labio, base, apertura de boca, orientación de borde, altura, espesor, diámetro máximo, de boca, de base, aunado a la posible forma geométrica de la pieza. La decoración la abordamos con base en las técnicas plásticas —modelados, incisiones, mamelones, apéndices, asas, patas—, pintadas —colores, líneas finas, ancha, paralelas, en red— y la combinación de ambas, así como los *Motivos* decorativos. La dimensión tecnológica —que incluye atributos de desgrasante, color de la pasta, cocción, color de superficie— no fue utilizada para el análisis en esta investigación por las siguientes razones: 1) los objetivos de esta investigación; 2) algunos de dichos atributos no pudieron ser extraídos porque la muestra en su mayoría se compone de piezas completas con pintura o engobe; 3) las piezas en estado fragmentario

tienen una gran cantidad de materiales adheridos (barniz, pintura, yeso y yute) producto de restauraciones previas que evitan observar dichos atributos; y 4) en las piezas observables de tales atributos, no se logró establecer discriminaciones significativas a partir de propiedades tecnológicas como el desgrasante, la cocción o la técnica de manufactura.

Por su parte, el color del engobe y pintura se midió con la Tabla Munsell Soil Color Charts, edición del año 1990. La escala de medición de los atributos fue realizada en centímetros, para los datos de altura y diámetros, y en milímetros para el atributo de espesor y ancho de líneas. El aspecto de tratamiento de superficie se midió de acuerdo a una escala cualitativa de áspero, cuando presenta rugosidades o irregularidades al tacto; alisado, cuando presenta una superficie homogénea al tacto; pulido, cuando además de alisado presenta brillo la superficie. En general, la muestra presenta una gran cantidad de piezas completas, por lo cual se anexan sus fotografías en la ficha. Se realizó reconstrucción de la silueta de la vasija en los casos donde la pieza se encontraba fragmentada y, con apoyo de ilustraciones, se plasmaron los *Tipos* de los *Modos* formales y decorativos.

Del total de material analizado, se presentará, en primera instancia, el resultado en torno a las vasijas y recipientes. En segundo lugar, los resultados alrededor de las figulinas y objetos musicales. Se establece este orden según la cantidad de objetos asociados a cada categoría, es decir, se presentarán los grupos de mayor a menor cantidad. Lo que presentamos es un cruce entre la combinación de atributos formales y los atributos decorativos que definieron los *Motivos*. El resultado es la formación de dos *Clases* o conjuntos ubicados en dos dimensiones diferentes: las formas de vasija y los *Motivos* decorativos, los cuales fueron asociados posteriormente a *Estilos*, previamente establecidos por Cruxent y Rouse (1982) para la región occidental de Venezuela.



Taller de Registro y Catalogación Cerámica en el Museo Comunitario de Camay, 2017. Fotografía: César Escalona



Taller de Registro y Catalogación Cerámica en el Museo Comunitario de Camay, 2017. Fotografía: César Escalona

Capítulo IV

Proceso de clasificación de la cerámica camayense

*Un buen arqueólogo se distingue
de uno mediocre por su habilidad para
establecer criterios de clasificación.*

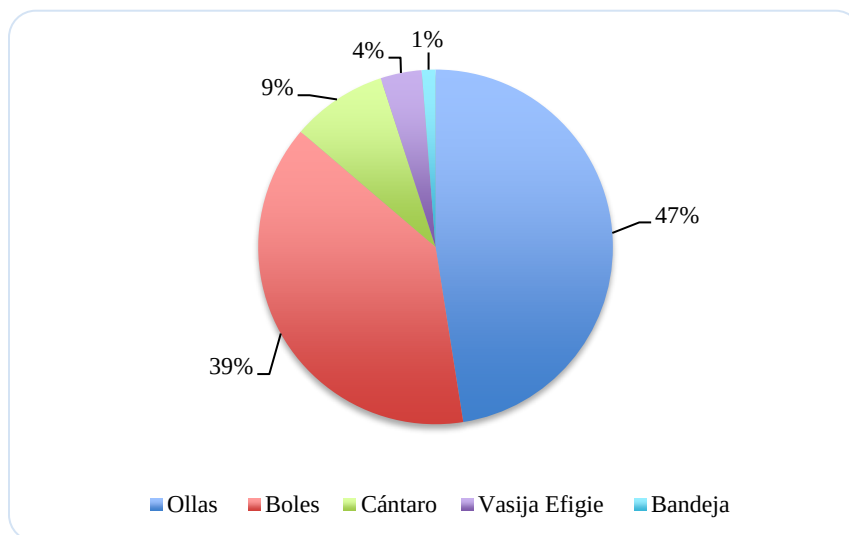
Dr. Irving Rouse

En este capítulo detallaremos, primeramente, las características formales y decorativas de las vasijas, para su posterior organización en *Grupos*, *Clases* y *Tipos*.

Aspectos en torno a la forma

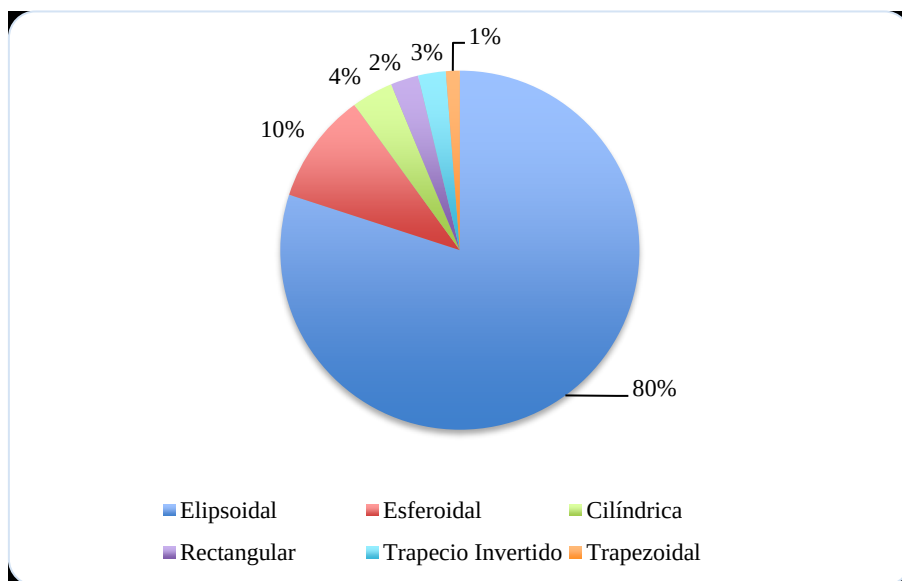
La colección presenta cinco (5) *Modos* relacionados a la forma de vasija (Figura 8). En mayor cantidad, tenemos las ollas consiguiendo treinta y ocho (38) ejemplares que representan 47% de la muestra total. Los boles, por su parte, son con treinta y un (31) piezas que representan un 39%. También tenemos piezas de menor cantidad como los cántaros, con siete (7) ejemplares los cuales corresponden a un 9%; las vasijas efigie con tres (3) piezas, para un 4% y sólo una (1) bandeja, equivalente a un 1%.

Figura 8. Distribución de modos formales



La forma geométrica que más preponderancia tiene es la elipsoidal con sesenta y cuatro (64) piezas asociadas a ella, representando un 80%. La forma esferoidal y cilíndrica con ocho (8) y tres (3) piezas, representa el 10% y 4%, respectivamente. En la colección existen piezas rectangulares y con forma de trapecio invertido con dos (2) ejemplares cada una, haciendo referencia a 3% y 2% y de forma trapezoidal solamente con una (1) pieza, con 1% (Figura 9).

Figura 9. Distribución de formas geométricas



Con respecto a la boca, bordes y labios

La mayoría de las piezas presentan una boca no restringida, son cuarenta (40) ejemplares con esta característica. Veintinueve (29) piezas presentan una boca restringida y sólo ocho (8) piezas con bocas ligeramente restringidas. En existencia, dentro de la colección, hay tres (3) vasijas donde no se pudo evaluar este atributo. El criterio para precisar esta característica lo realizamos con base en las siguientes condiciones: 1) la boca no supera el ancho máximo de

la pieza por lo que es clasificada como restringida y 2) la boca es igual o mayor al ancho máximo, razón por la cual la consideramos como no restringida.

Los bordes se clasificaron por tipo y orientación. El primer aspecto (Figura 10), presenta bordes directos con un 50% de presencia en la colección, es decir, cuarenta (40) piezas. Los engrosados están en un 40% de la muestra, siendo treinta y dos (32) ejemplares; y sólo el 10% de la muestra, es decir, ocho (8) vasijas no muestran presencia de esta característica. Acerca de la orientación (Figura 11), en su mayoría se consiguen bordes salientes presentes en cuarenta y nueve (49) vasijas, es decir, en 61%; trece (13) piezas tienen un borde recto, lo que representa un 16%; y sólo diez (10) ejemplares muestran un borde entrante, representando un 13%. De igual manera, fue imposible saber esta característica, debido a que carecen de borde -gracias una fragmentación previa- en el 10% de la muestra, es decir, ocho (8) piezas.

Figura 10. Distribución según tipo de borde

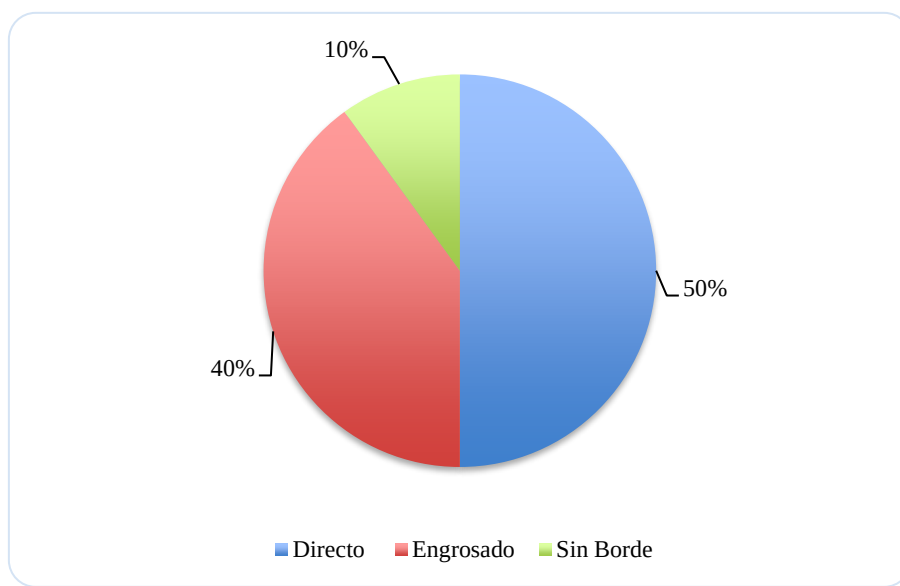
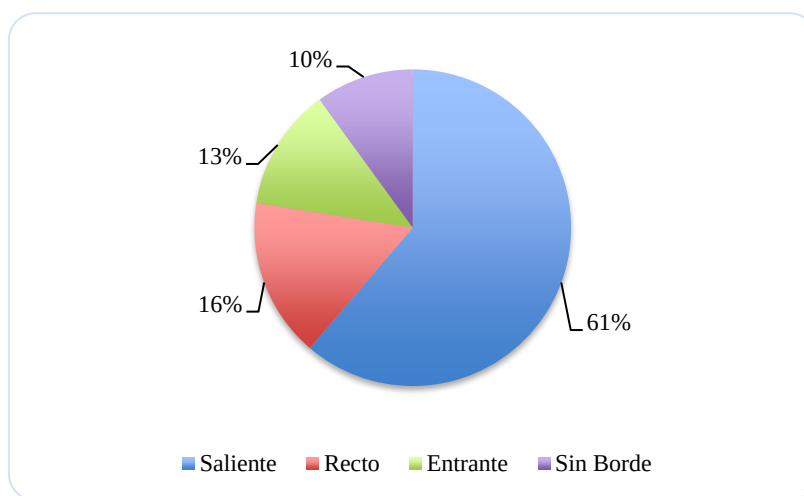
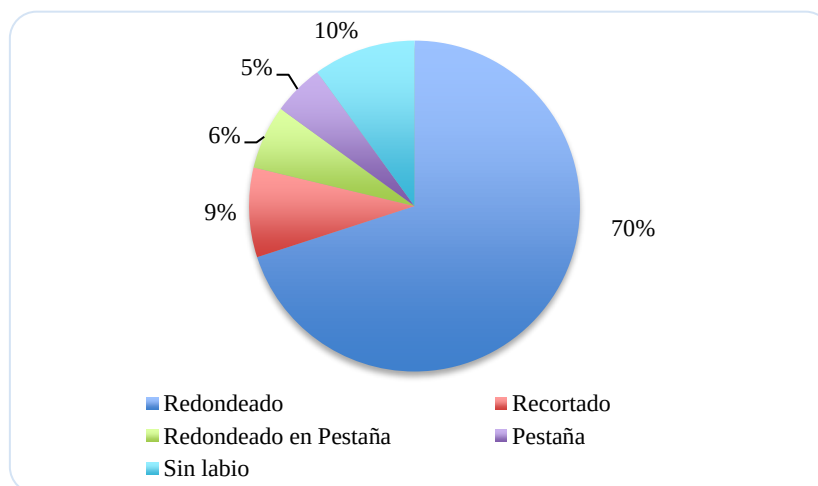


Figura 11. Distribución según orientación del borde



En torno al atributo de labio (Figura 12), cincuenta y seis (56) piezas muestran un labio redondeado, es decir, hay un 70% de presencia de esta característica. No obstante, 9% se muestra recortado, lo que refiere a siete (7) piezas. También rastreamos presencia de labios en pestaña con un 5%, es decir, sólo cuatro (4) ejemplares. Por otro lado, la combinación redondeada en pestaña la hallamos en cinco (5) vasijas, representando un 6% de la muestra total. Al mismo tiempo, en un 10% de la muestra no logramos levantar la información al respecto, es decir, ocho (8) piezas no presentan la característica de labio.

Figura 12. Distribución según tipo de labio



En torno a las bases

En este aspecto se identificaron cinco *Modos* (Figura 13) donde predomina la característica de base redondeada, con veintinueve (29) vasijas, representando un total de 36%. Las bases planas, con diecisiete (17) ejemplares, representan un total de 21%. También existen, dentro de la colección, bases cónicas con quince (15) vasijas, resultando 19%³.

Las bases anulares, particularmente, aparecen en menor medida en doce (12) piezas, es decir, un 15%, pero tienen una gran variedad (Figura 14). Esta variedad se desagrega de la siguiente manera:

- ❖ Anular cilindroide con cinco (5) piezas, representando un 42%.
- ❖ Anular con patas, con tres (3) piezas, con 25%.
- ❖ Anular con patas en forma de red, dos (2) ejemplares, con 17%.
- ❖ Anular cilindroide sonajera y anular saliente ambas con una (1) pieza c/u, con 8% c/u.

³ Dentro de la colección hallamos dos (2) piezas con bases de tetrápodes abultadas huecas, pero por sus malas condiciones de conservación, no se incluyeron dentro del análisis.

Figura 13. Distribución según tipo de base

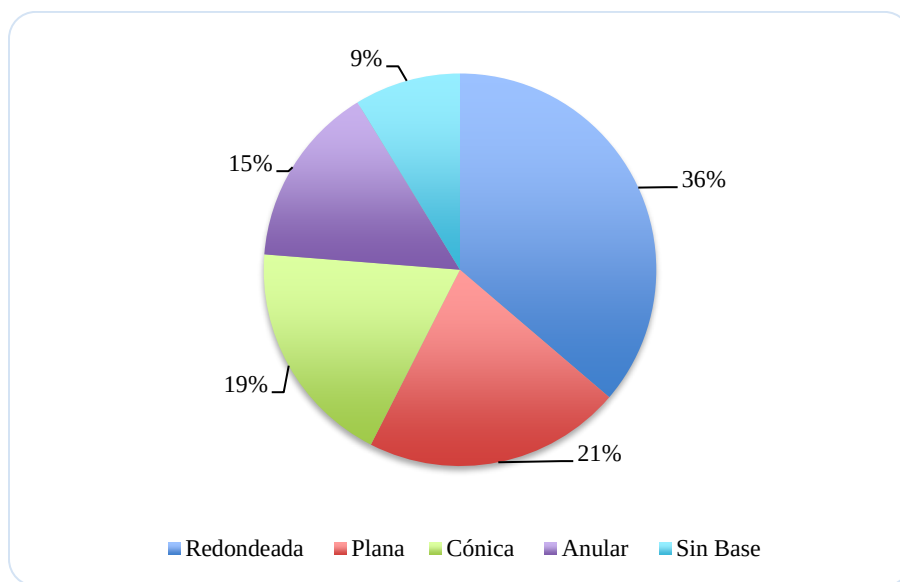
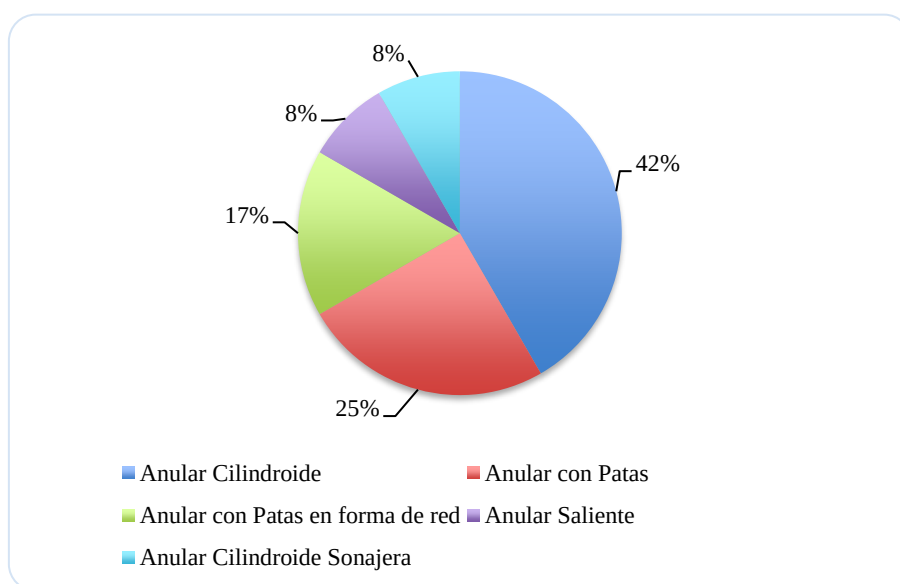


Figura 14. Diversidad de bases anulares



Sobre borde hueco o panza hueca / doble borde o doble panza

Cruxent y Rouse (1982) al describir el material Tocuyanoide reportan una característica formal poco conocida dentro de la cerámica venezolana, e incluso poco estudiada dentro de este tipo de material, estamos hablando de la presencia de un *doble borde*. Éste se logró

evidenciar con detalle en las piezas que se encuentran fragmentadas, igualmente se denota este atributo en las piezas completas donde se observa que el perfil interno es más cilíndrico y el perfil externo de la panza o borde es más saliente.

De este material, la colección alberga nueve (9) piezas, es decir un 11% de la muestra total. La presencia de dicho atributo se evidencia en piezas con decoración plásticas-pintadas y, sobre todo, en ejemplares donde se aprecia una amplia destreza en la aplicación de tiras, apéndices, incisiones, modelados y policromía. Sólo una (1) pieza de este conjunto presenta únicamente pintura blanca, sin embargo, se desconoce si responde a una característica de Blanco Total o a la ausencia progresiva en el tiempo de pintura rojo y negra (Figura 15).

Figura 15. Fotografía de pieza MB-CS-A-0163 que presenta borde hueco



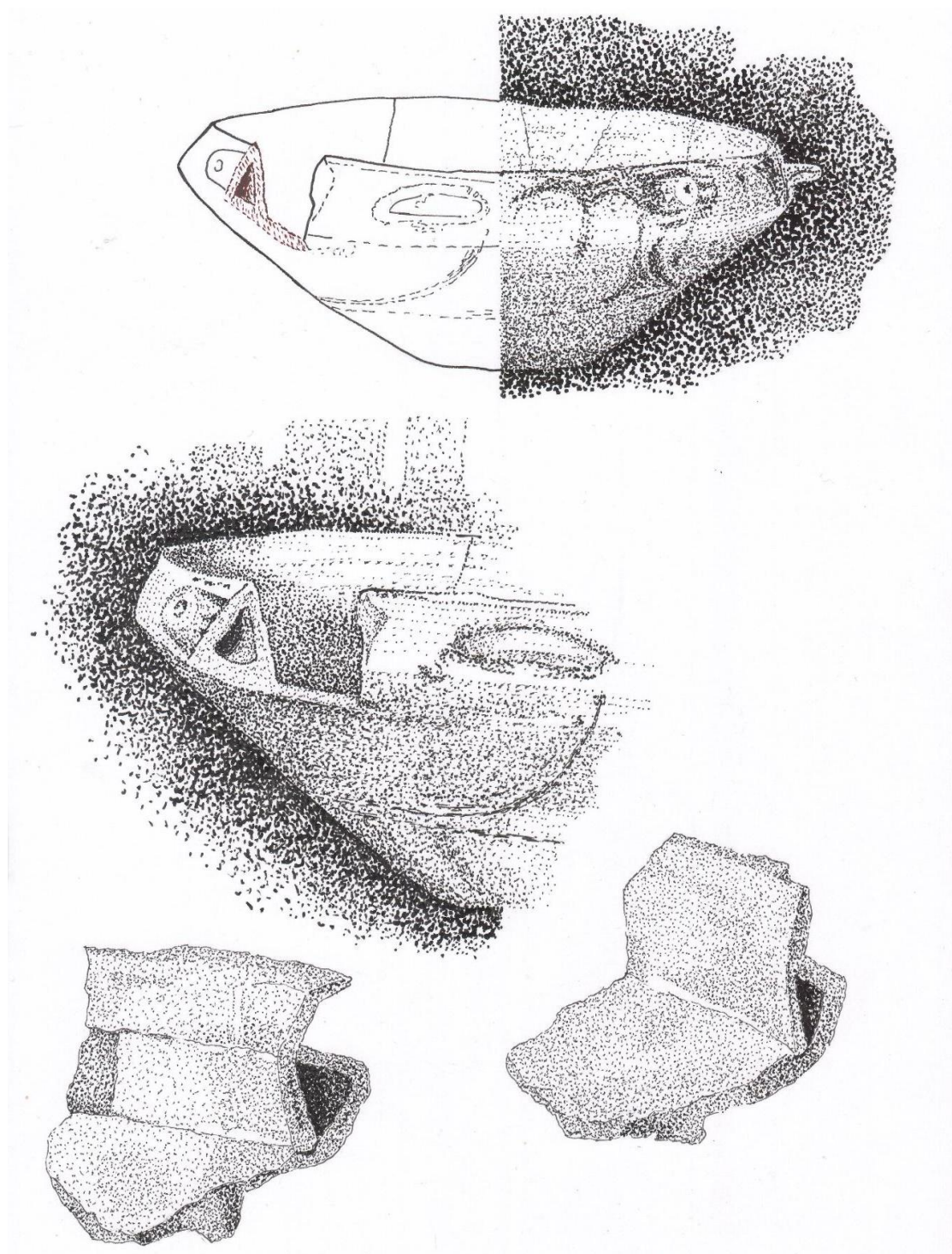
Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Acerca del doble borde, entendido como una característica resaltante de la colección, es necesario subrayar que Cruxent y Rouse lo denominan *bordes huecos* (Cruxent y Rouse, 1982: 275). En la colección estudiada, sin embargo, también observamos la presencia de

dicho rasgo formal en las panzas. Hablamos de panzas huecas. Un hecho cierto es que, dependiendo de la forma de la vasija, dicha propiedad puede encontrarse entre el borde y la panza. A nuestro juicio, hemos clasificado a estas vasijas como boles en donde el atributo lo hemos nombrado también como doble borde o doble panza. Sobre lo anterior, el hermano Esteban Basilio detalla este aspecto como “otros abultamientos huecos, también los cuales en muchos casos resultan verdaderos sonajeros” (Basilio, 1958, p. 272), los reporta para el cuello -en su descripción el cuello incluye también al borde- y la panza en menor medida. Indica la presencia de bolitas de arcilla dentro de esta cavidad, con ello se vuelve una pieza sonajera.

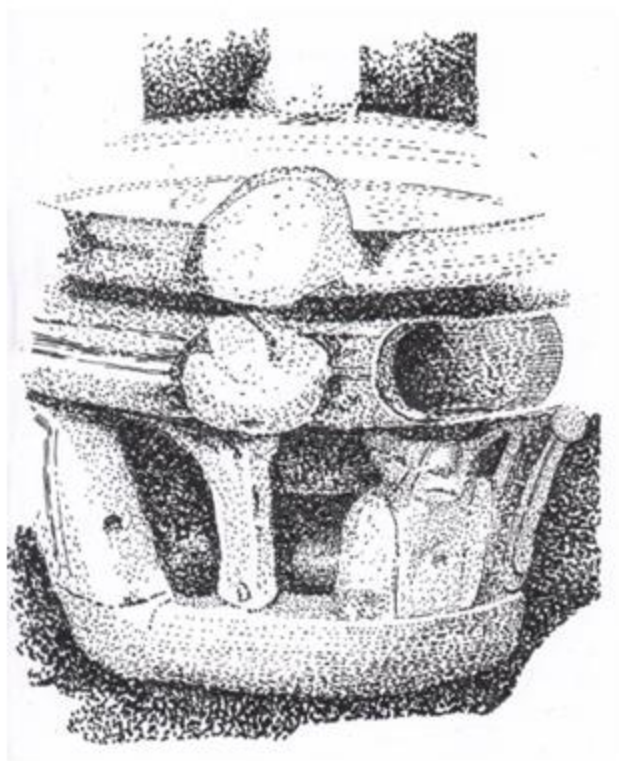
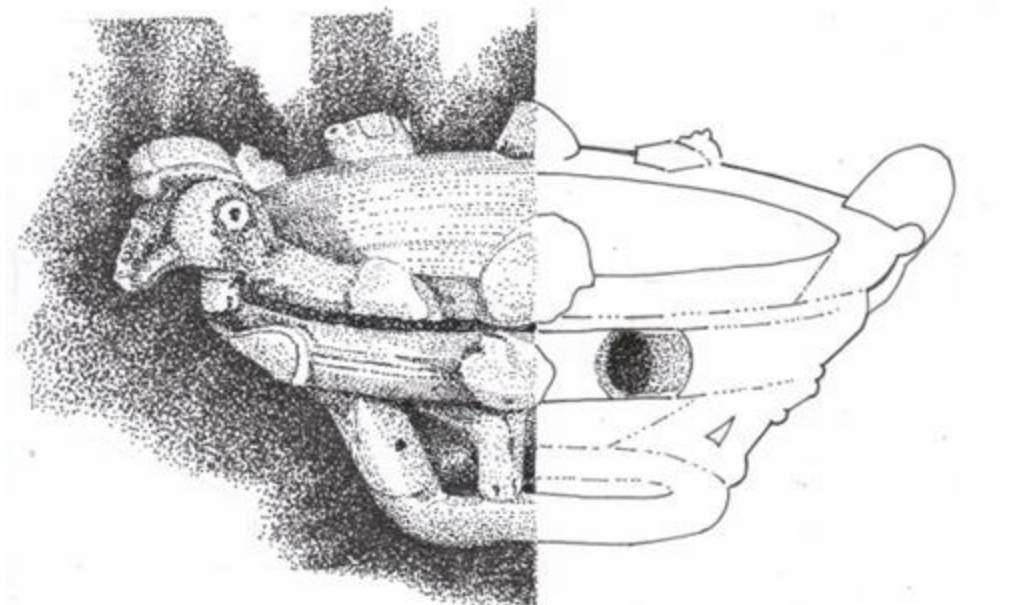
Hemos podido corroborar la asociación del borde hueco con una forma de bol particular la cual, no presenta la característica de sonajera. Por su parte, los ejemplares que tienen panza hueca si presentan la característica de ser sonajeras y muestran una forma específica de vasija.

Figura 16. Piezas con borde hueco y panza hueca (MB-CS-A-0164 y MB-CS-A-0168)



Nota. Autor Lic. Ángel Sequera, restaurador Museo Antropológico de Quíbor, 2024.

Figura 17. Pieza con panza hueca y detalle (MB-CS-A-0167)



Nota. Autor Lic. Ángel Sequera, restaurador Museo Antropológico de Quíbor, 2024.

Basilio asocia esta característica con una forma de pieza que denomina *copas complicadas de dos y más pisos*, pero, al mismo tiempo, les denomina ofrendarios, haciendo referencia a piezas similares, en forma, a los boles, en donde cada parte (base, panza, borde) resulta de una ardua elaboración plástica y pintada, con detallados y complejos acabados. Por tanto, cada pieza de esta naturaleza, consiste en varios cuerpos que fueron progresivamente unidos entre sí. Dentro la colección que estudiamos, las vasijas con doble borde o doble panza, presentan una tipología similar a lo que se puede llamar varios cuerpos o pisos.

Sanoja (2001), por su parte, no detalla esta característica en el material descrito para la región de Camay, sólo manifiesta que los atributos del material Tocuyanoide son asociados a lo enunciado por Cruxent y Rouse para este *Estilo*. Rosas (2008) tampoco enuncia la presencia de esta característica formal en la colección trabajada proveniente del sitio Tocuyano Sur, conocido coloquialmente como Playa Bonita.

Como mencionábamos en el capítulo destinado a la descripción del material, las formas más complejas y las vasijas más elaboradas que aparecen en Arqueología Cronológica de Venezuela y en libros de arte prehispánico no se pueden identificar en la colección cerámica de Tocuyano Sur. Sin embargo, no puede discernirse si esto es debido a que efectivamente la colección es más simple o es consecuencia de un problema de reconstrucción ocasionado por la naturaleza fragmentaria del material. Hay que reafirmar que esta relativa simpleza se limita a la forma de las vasijas y a ciertos motivos aplicados antropomorfos y zoomorfos que se encuentran en Cruxent y Rouse y en las urnas provenientes de Camay halladas por el Hermano Basilio, más no en la

cerámica de Tocuyano Sur. La decoración pintada e incisa es de semejante complejidad en ambas colecciones cerámicas (Rosas, 2008, p. 238).

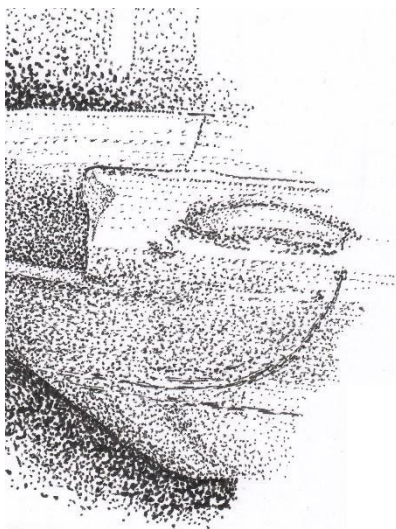
Sobre la presencia de asas

El número de piezas -dentro de la colección que estudiamos- que presentan asas es mínimo, once (11) ejemplares de ochenta vasijas, es decir, las piezas con asas representan el 14% en nuestra muestra. Es importante subrayar que la colección presenta únicamente falsas asas, ya que su tamaño no es proporcional a las piezas, siendo imposible que no se fracturasen, el asa o el cuerpo de la pieza, al ejercer presión para levantarla. Entonces existen tres (3) *Modos* de falsas asas en su mayoría dobles, seguidas por las de oreja y las horizontales. Esto indica que su funcionamiento es un elemento decorativo.

Cuatro (4) piezas, específicamente boles, que presentan una prolongación horizontal semicircular muy cerca del borde o en la panza.⁴

⁴ Esta característica no permite distinguir si responde a una falsa asa o es un atributo modelado en la pieza, que, a su vez, forma parte del diseño pintado, ya que también se puede describir como una tira semicircular en alto relieve dentro de las líneas curvas anchas pintadas. Hay ejemplares que presentan una perforación que atraviesa ambos lados de la falsa asa. Consideramos que posiblemente funcionaban para fijar el bol a la olla por medio de amarres, en caso de efectivamente fungir como la pieza como tapas de urna (Basilio, 1984).

Figura 18. Pieza con falsa asa en detalle (MB-CS-A-0164)



Nota. Autor Lic. Ángel Sequera, restaurador Museo Antropológico de Quíbor, 2024.

Relativo a la decoración

En arqueología es costumbre hablar de aspectos decorativos plásticos y pintados. El primero se refiere a las técnicas implementadas en la superficie de la vasija, es decir, todas aquellas que actúan directamente sobre la pasta bien sea modificando, añadiendo, eliminando o removiendo parte de la misma (Orton, Tyers y Vince, 1997; Rice, 1987), como el punteado, la impresión, la incisión, el aplicado y el modelado. El segundo aspecto, se trata de la aplicación, de manera total o parcial, de algún pigmento o ingrediente coloreado en alguna parte de la vasija sin alterar su estructura física, sólo interviniendo las características de su superficie con unos atributos simbólicos (Eiroa y Bachiller, 1999), utilizando varillas, dedos, plumas, espátula, varillas o pinceles, entre otros.

Por su parte, el engobe, se entiende como una capa de arcilla muy diluida y refinada, en ocasiones puede contener algún pigmento. Es aplicada de forma parcial o total las

superficies de la vasija, resultando en un revestimiento opaco, poroso y permeable (Eiroa y Bachiller, 1999). Para algunos autores el engobe es clasificado como un tratamiento de superficie, pero entendemos que Cruxent y Rouse (1982), para el *Estilo Tocuyano*, lo asocian con técnicas decorativas. Igualmente, autores como Rojas (2016) y Rosas (2008) lo emplean como un atributo decorativo, por tanto, hemos de asumir la misma postura para nuestra investigación. En la colección analizada tenemos principalmente engobe rojo con cuatro (4) ejemplares asociados, y un (1) solo ejemplar con engobe marrón.

Asimismo, esta colección muestra alta presencia de materiales decorados (Figura 19), bien sea de manera pintada con un 25% de presencia, es decir, veinticinco (25) piezas o con aspectos plásticos, lo que refiere a veintidós (22) piezas, o sea, un porcentaje de 22%. No obstante, es la combinación de ambas técnicas lo que suele prevalecer, con cuarenta y seis (46) piezas, representando un 46% y solamente sin decoración tenemos siete (7) piezas, lo que representa un 7%.

Cuando hablamos en torno a la superficie decorada (Figura 20), nos referimos literalmente a la extensión de la superficie de la pieza que fue adornada. Nuestros criterios son los siguientes: 1) la pieza es clasificada como una superficie decorada de forma completa si exhibe entre un 70% a 100% de presencia decorativa en la superficie, 2) hablamos de semicompleta si muestra entre un 40% y 70% de presencia decorativa en la superficie, y 3) si ostenta entre 10% y 40% la consideramos como una decoración parcial. Por tanto, un 64% de la muestra total de piezas presenta una decoración completa, esto refiere a sesenta y cuatro (64) ejemplares. Semicompleta se encontraron dieciocho (18) piezas, es decir 18%. Con decoración parcial sólo lo constituyen once (11) piezas, ubicándose en un 11%. La evidencia de decoración externa la realizamos con base en ejemplares que presentan decoración

pintada. En general la base blanca se extiende a la zona interna de la vasija, pero carecen internamente de *Motivos* rojo y negro que sí se observan en la zona externa. Es necesario decir que algunos atributos como apéndices, detalles modelados y líneas pintadas alcanzan la zona del borde, pero no van más allá.

Figura 19. Distribución según tipo de decoración

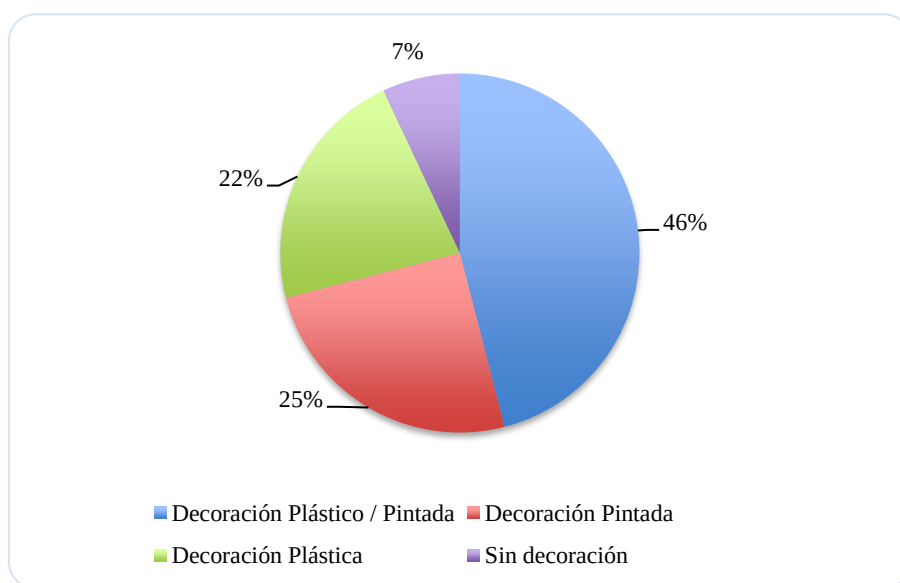
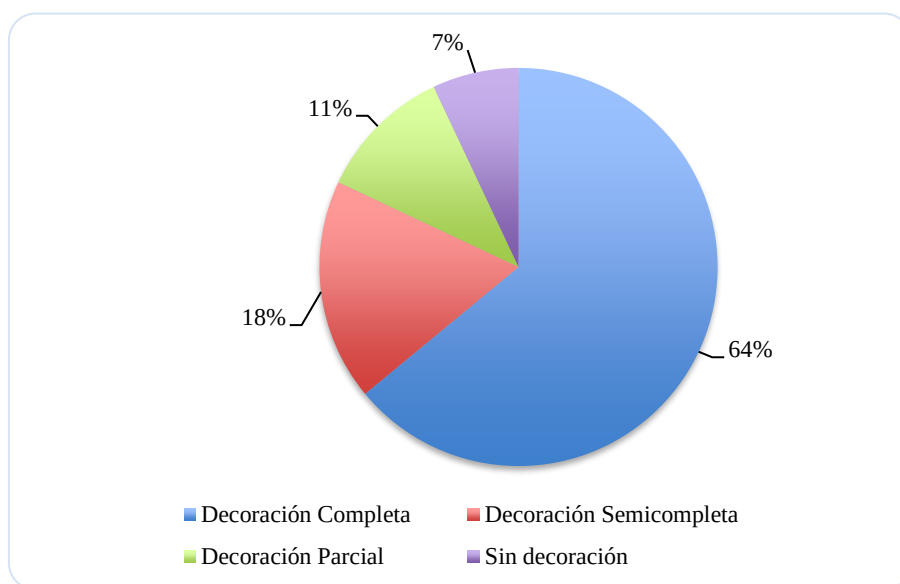
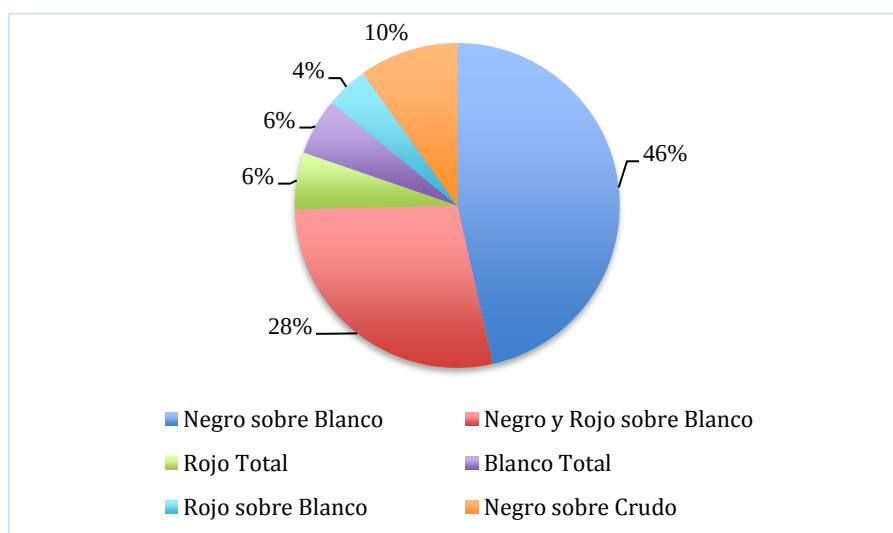


Figura 20. Distribución según superficie decorada



Los *Modos* pintados se encuentran en setenta y uno (71) vasijas y se presentan en el siguiente orden de popularidad (Figura 21): Negro sobre Blanco con treinta y tres (33) piezas asociadas, lo que representa un 46%. Negro y Rojo sobre Blanco con veinte (20) ejemplares, asociado a un 28%. En la muestra también existen otros *Modos*, pero no muestran tanta popularidad, ellos son: Rojo Total y Blanco total con cuatro (4) vasijas c/u ubicándose con 6% c/u respectivamente. Rojo sobre Blanco con tres (3) ejemplares, lo que representa un 4%. Negro sobre Crudo con siete (7) vasijas presentando un 10% respectivamente. Con esto podemos afirmar que la presencia de los *Modos* bicromo y policromo es casi equitativa.

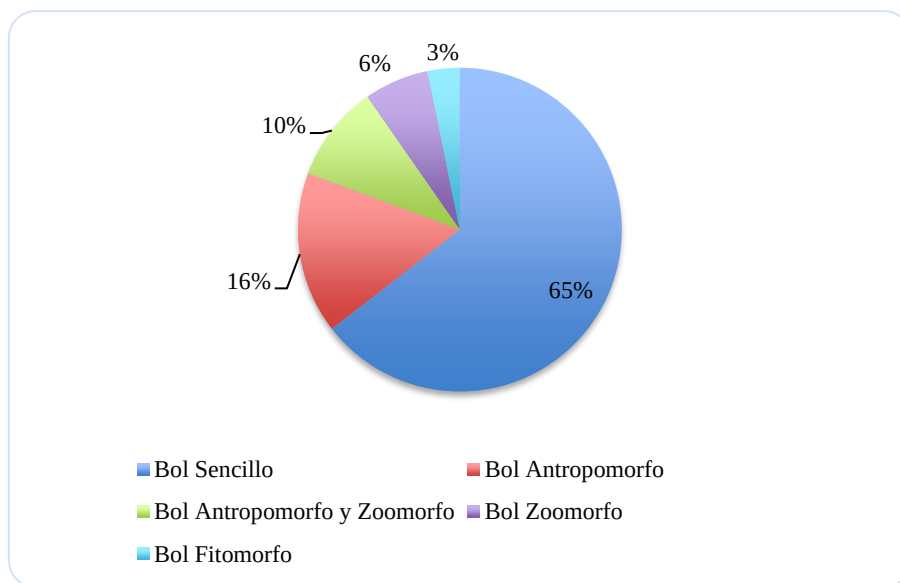
Figura 21. Distribución según modos pintados



Es necesario destacar que la mayor diversidad en torno a diseños decorativos la encontramos dentro del grupo de los boles (Figura 22) con veinte (20) boles simples que constituyen un 65% de existencia dentro de la muestra. Por su parte, 16%, es decir, cinco (5) piezas exhiben representación antropomorfa. Dos (2) ejemplares relatan características zoomorfas, lo que se asocia a un 6%. Tres (3) vasijas, es decir, 10% combinan ambos

atributos. Una (1) única pieza se asocia con posibles representaciones fitomorfas, figurando el 3%.

Figura 22. Diversidad de boles en cuanto a decoración



Presentamos siete (7) grupos de piezas que, a su vez, incluye agrupaciones de *Clases*.

En primer lugar, tenemos:

Grupo 1: Boles

Este grupo reúne treinta y un (31) ejemplares, la altura mayor de este grupo está en 14 cm y la pieza de menor tamaño corresponde a 4,2 cm; en su mayoría son de forma elipsoidal. Dos (2) piezas presentan forma de trapecio invertido, debido a esto muestran boca no restringida y tres (3) piezas pueden ser de boca ligeramente restringida. Los diámetros de boca van desde 6,8 cm hasta 32 cm. La orientación del borde suele ser saliente, en menor proporción se muestran los bordes rectos y, en mucha menor medida, los bordes entrantes. Igualmente, hay presencia de bordes directos y engrosados. Los labios suelen ser redondeados, seguidos en menor medida, por recortados, en pestaña y redondeados con pestaña.

En las bases hay presencia, por igual, de características anulares, redondeadas y planas. Es bastante menor la presencia de bases tetrápodos bulbosas. Los boles son los que exteriorizan el doble borde o doble panza.

La decoración suele ser más abundantes, veintitrés (23) vasijas cuentan con decoración plástica-pintada polícroma, cuatro (4) ejemplares presentan decoración pintada y sólo uno (1) mantiene las características plásticas. Los boles presentan *Modos* decorativos Rojo y Negro sobre Blanco que, según las tablas de Munsell Soil Colors Charts (1990), el blanco puede oscilar entre tonos blancos, cremas y rosado como: 2.5YR 7/1 light reddish gray; 2.5YR 7/2 6/2 pale red; 2.5YR 6/1 reddish gray; 5YR 8/2 pinkish white; 5YR 8/3 pink. Los tonos del negro se ubican entre 5YR 2.5/1 black; 5YR 2.5/2 dark reddish brown; 7.5YR 3/1 very dark gray; en cuanto al rojo se encuentra entre 2.5YR 2.5/3 2.5/4 dark reddish brown; 2.5YR 3/6 dark red; 2.5YR 4/6 red.

1.1: Este subgrupo se identifica por boles con decoraciones geométricas, antropomorfas, zoomorfas, combinaciones de ambas e incluso alusiones fitomorfas. Presentan cuerpos elipsoidales con labios recortados o redondeados, así como bordes directos o engrosados, salientes o rectos. Las paredes de la panza son rectas desde el borde hasta una inflexión que se direcciona hasta bases que pueden ser planas o redondeadas. Dateamos un único ejemplar con base anular cilindroide.

La decoración polícroma: Negro y Rojo sobre Blanco, este último tono sirve de base para toda la pieza interna y externamente. Los *Motivos* circulares con terminaciones en media ojiva se encuentran a maneras de franjas verticales desde el borde hasta la inflexión.

Asimismo, son iniciados y terminados con líneas rectas horizontales que bordean toda la pieza. Es necesario acotar que la finalización del motivo se ubica en la inflexión.

Los códigos de piezas asociadas a este grupo son:

Figura 23. Pieza MB-CS-A-0139



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 24. Pieza MB-CS-A-0146



Nota. Las fotografías van acompañadas de una letra –A, B y C- que representa las dos (2) o tres (3) segmentaciones de sus lados. Fotografía: Rubia Vasquez 2019.

Figura 25. Pieza MB-CS-A-0147



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 26. Pieza MB-CS-A-0148



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 27. Pieza MB-CS-A-0150



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 28. Pieza MB-CS-A-0151



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 29. Pieza MB-CS-A-0152



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 30. Pieza MB-CS-A-0154



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 31. Pieza MB-CS-A-0155



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 32. Pieza MB-CS-A-0156



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 33. Pieza MB-CS-A-0161



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 34. Pieza MB-CS-A-1170



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 35. Pieza MB-CS-A-1204



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 36. Pieza MB-CS-A-1205



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

1.2: Son boles caracterizados por sus bases anulares con patas cruzadas en forma de red. Presentan cuerpos elipsoidales con labios redondeados, con bordes engrosados o directos y entrantes. Su decoración, aunque difusa, se torna bicroma: Rojo o Negro sobre Blanco, debido a su mal estado de conservación el rojo o negro se ha deteriorado y ha resultado en un posible color marrón o negro claro. En una de las piezas se detallan líneas negras paralelas sobre el borde y base anular en red. El color blanco oscila entre 2.5YR 8/1 white; 2.5YR 8/2 pinkish white; 2.5YR 7/1 light reddish gray; 2.5YR 7/2 pale red; y 5YR 8/1 white; 5YR 7/1 light gray; 5YR 7/2 pinkish gray; 5YR 7/3 pink; Por su parte, el marrón se encuentra entre 2.5YR 5/3 5/4 4/3 4/4 reddish brown; 2.5 YR 4/6 4/8 red; 10R 3/1 dark reddish gray; 10R 3/2 3/3 ¾ dusky red; 10R 3/6 dark red. Al mismo tiempo, dateamos tonos más oscuros 10R 2.5/1 reddish black y 10R2.5/2 very dusky red (Munsell Color Soil Chart, 1990).

Los códigos de piezas asociadas a este grupo son:

Figura 37. Pieza MB-CS-A-0171



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 38. Pieza MB-CS-A-1209



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

1.3: Este grupo se conforma de boles caracterizados por su decoración bicroma y sus bases anulares salientes o cilindroide o anular con patas. Presentan cuerpos elipsoidales con labios recortado o redondeado, con bordes entrantes, directos o engrosados. Estos pueden ser no restringido o ligeramente restringido. Un (1) ejemplar presenta una inflexión en la panza que se contrae hacia la base. La decoración muestra un motivo Negro sobre Blanco, iniciando con una línea recta horizontal que circunda todo el borde las piezas. Se muestran, mayoritariamente, líneas rectas finas paralelas y, en menor medida, líneas gruesas curvas, que recubren todo el cuerpo externo de la pieza, algunas de ellas terminan en media ojiva. Evidenciamos pequeños mamelones incisos en el borde de la pieza. Según la tabla Munsell Soil Colors Charts (1990), el blanco oscila entre 2.5YR 8/1 white; 2.5YR 8/2 pinkish white; 10YR 8/2 pinkish White. El negro, por su parte, se ubica entre 5YR 2.5/1 black; 5YR 2.5/2 dark reddish brown; 7.5YR 3/1 very dark gray.

Los códigos de piezas asociadas a este grupo son:

Figura 39. Pieza MB-CS-A-0143



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 40. Pieza MB-CS-A-0144



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 41. Pieza MB-CS-A-0145



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

1.4: Son boles caracterizados por su decoración plástico-pintada bicroma Negro sobre Blanco. Presentan cuerpos elipsoidales o trapezoidales invertidos, con labios redondeados o en pestaña, con bordes salientes y engrosados, así como bocas no restringidas. Observamos que presentan una doble panza sonajera. Las bases se tornan anulares con patas, cilindroide y planas. La decoración muestra *Motivos* plásticos con modelado inciso de figuras antropomorfas y zoomorfas y algunas en forma de lengua vertical que sobresalen del cuerpo al borde. También presentan mamelones en las bases y cuerpos. Los *Motivos* pintados en Negro (oscilan en 2.5YR 2.5/1 black; 2.5YR 2.5/2 very dark brown; 2.5YR 3/1 very dark gray y 2.5YR 3/2 dark brown) sobre Blanco (entre 10YR 8/1 white; 10YR 8/2 very pale brown; 7.5YR 8/1 white; 7.5YR 8/2 pinkish white), que bordean los modelados plásticos.

Los códigos de piezas asociadas a este grupo son:

Figura 42. Pieza MB-CS-A-0167



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 43. Pieza MB-CS-A-0168



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 44. Pieza MB-CS-A-1201



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 45. Pieza MB-CS-A-1202



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

1.5: Agrupamos boles de forma elipsoidal, que presentan labio redondeado, bordes rectos, directos, no restringidos, así como bases redondeadas. En este caso las vasijas presentan borde hueco. La decoración polícroma se encuentra en la parte externa de la vasija, Negro y Rojo sobre Blanco, hay casos donde se presenta pintura Blanco Total. También hallamos la combinación de la pintura con tiras modeladas horizontales muy cercanas al borde, similares a un asa o como pliegues alargados, en ocasiones combinados con mamelones incisos, que pueden asemejar a rostros de serpiente conjugados con *Motivos* pintados de líneas curvas anchas.

Los códigos de piezas asociadas a este grupo son:

Figura 46. Pieza MB-CS-A-0162



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 47. Pieza MB-CS-A-0163



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 48. Pieza MB-CS-A-0164



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 49. Pieza MB-CS-A-0175



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 50. Pieza MB-CS-A-1207



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Estas piezas fueron identificadas por el hermano Basilio como bandejas o platones cóncavos. Basilio las refiere como sonajeros de la siguiente manera: “quiero significarles que el cuello de dicho platón es doble y que por lo mismo en él colocaron piedras percutoras” (Basilio, 1958, p. 326), sin embargo, nosotros no detectamos este atributo. Al tiempo que denota que su uso es ofrendario llamándolas “tapas de urnas”.

1.6: Bol de forma elipsoidal de boca no restringida, con un borde recto, directo y redondeado, con una base igualmente redondeada de superficie alisada. Presenta una decoración plástico-pintada, ya que muestran cadenas incisas en el borde y la panza, y pintura lineal entrecruzada en la panza que forman una red Negro sobre Crudo. Debido a que las técnicas restaurativas empleadas en la pieza propiciaron un mal estado de conservación, decidimos no evaluar la tonalidad de color negro, debido a que podría estar alterada por el barniz y remarcaje de las líneas.

Los códigos de piezas asociadas a este grupo son:

Figura 51. Pieza MB-CS-A-0023



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

1.7: Aquí agrupamos boles caracterizados por tener bases anulares cilíndricas o con patas. Presentan un cuerpo elipsoidal con labio redondeado, borde directo y entrante o saliente, así como bocas ligeramente restringidas o no restringidas. Uno de ellos presenta una inflexión cercana al borde que direcciona de manera entrante a este. Por su parte, no presenta decoración pintada ni plástica.

Los códigos de piezas asociadas a este grupo son:

Figura 52. Pieza MB-CS-A-0107



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 53. Pieza MB-CS-A-1177



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Grupo 2: Ollas

Este grupo representa la primera agrupación con más cantidad de piezas asociadas. Son treinta y ocho (38) vasijas que, por su forma, hemos podido agrupar como ollas. En este grupo se realizó una segunda división/clasificación según el tamaño de las piezas para, posteriormente, catalogar con base en la forma de piezas.

2.1 Para darle cuerpo a esta clasificación, especificamos un primer subgrupo donde las piezas oscilan entre 6,3 y 30 cm de altura. El promedio de altura es de 13,7 cm. El diámetro de boca variopinto ondea entre 6,5 y 34 cm y su espesor varía desde los 4 mm en zonas delgadas hasta los 8 mm en las zonas más robustas. Algunas piezas presentan hasta 1 cm de grosor en los labios. La forma que más abundan son piezas elipsoidales, pero también existen piezas de forma esferoidal. En este sentido, tienen igual presencia la característica de bocas no restringidas con siete (7) piezas y ligeramente restringidas con siete (7) vasijas y cinco (5) ejemplares presentan boca restringida. La forma de labio es redondeada con doce (12) ejemplares, sin embargo, también hay presencia de labios recortados, en pestaña o redondeado en pestaña. Existe mayor cantidad de bordes directos. Asimismo, los bordes salientes se encuentran por encima de los rectos o entrantes. Por su parte, las bases suelen ser redondeadas, aunque existe presencia de un (1) ejemplar con base anular y un (1) ejemplar con base cónica. La decoración suele tener más presencia plástica con diez (10) vasijas, la decoración pintada donde solo hay cuatro (4) ejemplares. Dos (2) piezas conjugan ambas técnicas. Una (1) pieza única no manifiesta algún tipo de decoración.

2.1.1: Ollas con forma esferoidal o elipsoidal de boca ligeramente restringida o restringida. Los bordes son salientes pero un (1) solo caso muestra borde entrante e, igualmente, se suele

mostrar directo y redondeado, pero dentro de la muestra también se llegó a observar que podían ser engrosados y recortados. Existen cuatro (5) bases redondeadas, y tres (3) casos donde la base es plana. Las superficies son diversas: ásperas, alisadas y sólo un (1) caso se muestra pulida. En torno a los aspectos decorativos, no existe la pintura, pero sí atributos plásticos como incisiones finas horizontales, incisiones finas en forma de red, tiras aplicadas incisas, cadenetas en cuello y panza, punteado, líneas de mamelones. Solamente una (1) pieza carece por completo de decoración, aunque se encuentra pulida, quizás esté acabado de superficie haya sido ejecutado como una técnica decorativa. Una particularidad es la presencia de falsas asas dobles o en forma de oreja.

Los códigos de piezas asociadas a este grupo son:

Figura 54. Pieza MB-CS-A-0084



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 55. Pieza MB-CS-A-0085



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 56. Pieza MB-CS-A-0086



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 57. Pieza MB-CS-A-0098



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 58. Pieza MB-CS-A-1186



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 59. Pieza MB-CS-A-1192



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 60. Pieza MB-CS-A-1196



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 61. Pieza MB-CS-A-1225



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 62. Pieza MB-CS-A-0134



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

2.1.2: Conformado por siete (7)⁵ ollas con forma elipsoidales de boca no restringida. El borde saliente, directo y redondeado, a su vez, presentan un cuello recto que en varias ocasiones se separa del cuerpo por medio de una inflexión, en un (1) solo caso, esta separación no es tan marcada. Asimismo, muestran una base redondeada y superficie alisada. Tres (3) piezas presentan decoración plástica con incisiones finas curvas o tiras aplicadas finas curvas a las cuales se sobreponen mamelones incisos, en ocasiones formando rostros de zoomorfos, cuatro (4) ejemplares presentan engobe Rojo Total con tonalidades rojizas entre 10R 3/3 3/4 dusky red; 10R 3/6 dark red; 10R 4/4 weak red; 10R 4/6 red; y 2.5YR 3/3 3/4 dark reddish brown; 2.5YR 3/6 dark red; 2.5YR 4/3 4/4 reddish brown (Munsell Color Soil Chart, 1990).

Los códigos de piezas asociadas a este grupo son:

Figura 63. Pieza MB-CS-A-0157



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

⁵ La pieza MB-CS-A-0138 estuvo extraviada del depósito y fue localizada tiempo después de haber realizado el registro fotográfico, por lo cual no se cuenta con una fotografía actualizada de la pieza, siendo este el motivo de la ausencia de su imagen. Sin embargo, fue incluida dentro de esta clasificación.

Figura 64. Pieza MB-CS-A-0158



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 65. Pieza MB-CS-A-0180



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 66. Pieza MB-CS-A-0181



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 67. Pieza MB-CS-A-0182



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 68. Pieza MB-CS-A-1212



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

El hermano Basilio denomina a piezas de este grupo como “pimpina de mediano tamaño convertida en urna funeraria”, igualmente hace referencia a su pintura diciendo: “la han pintado por entero con ocre rojo, sacado de la limonita.” (Basilio, 1958: 338).

2.1.3: Está conformado por una (1) olla de forma elipsoidal de boca ligeramente restringida, con borde saliente, engrosado y redondeado, su base es anular cilíndrica y superficie alisada, exhibe decoración plástico-pintada. Este ejemplar particularmente presenta apéndices y mamelones modelados que forman rostros de animales ubicados en la panza, también muestra tiras aplicadas curvas que se conectan con dichos rostros. Ostenta, del mismo modo, decoración bicroma Negro sobre Blanco con líneas curvas gruesas las cuales bordean los diseños modelados a manera de negativo. Según la tabla Munsell Color Soil Chart (1990) el

blanco se ubica entre 2.5YR 8/1 white; 2.5YR 8/2 pinkish white y 2.5YR 7/2 pale red, el negro oscila entre 2.5YR 3/1 dark reddish gray; 2.5YR 3/2 dusky red; 2.5YR 2.5/1 reddish black; 2.5YR 2.5/2 very dusky red; 10R 3/1 dark reddish gray; 10R 3/2 dusky red; 10R 2.5/1 reddish black; 10R 2.5/2 very dusky red. El motivo tiene la particularidad de una línea gruesa horizontal pintada en el borde y cierra el diseño con una similar en la base, las terminaciones de las líneas son en ojiva.

El código a la única pieza asociada a este subgrupo es:

Figura 69. Pieza MB-CS-A-0169



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

2.2: Veintiún (21) vasijas que históricamente han sido asociadas a urnas funerarias por su tamaño y contexto de su hallazgo (Basilio, 1984). En este subgrupo las piezas de menor tamaño presentan 21 cm de alto, mientras que las de mayor tamaño se ubican alrededor de los 53 cm, el promedio de altura es de 34,7 cm. Igualmente, presentan un diámetro de boca entre los 23 cm hasta los 43 cm, donde su espesor varía desde los 4 mm en zonas delgadas

hasta los 8 mm en las zonas más robustas de la pieza. La forma que más abunda es de vasijas elipsoidales, pero también existen formas cilíndricas con mayor presencia de bocas restringidas en catorce (14) piezas, no restringidas en cuatro (4) piezas y ligeramente restringidas un (1) ejemplar. En dos vasijas no se pudo determinar por ausencia de la boca. Los labios suelen ser redondeados y, en algunos, casos redondeados en pestaña. El borde se observó engrosado y saliente y, en pocas ocasiones, directo. Con respecto a las bases de estas piezas en su mayoría son cónicas albergando la colección quince ejemplares, sólo un (1) caso se presenta con una base redondeada y otro anular cilindroide. En cuatro (4) piezas no se logra determinar el tipo de base por encontrarse fracturada en la zona.

2.2.1: Es uno de los subgrupos que más presenta piezas asociadas. Son ollas (urnas) de forma elipsoidales de perfil compuesto y boca restringida con bordes salientes, engrosados y redondeados, de bases cónicas. Existe un (1) ejemplar con base anular cilindroide y de superficie alisada. Suelen presentar dos o tres inflexiones en el cuerpo que transitan entre las categorías ligeramente pronunciado, pronunciado o muy pronunciado donde existe una superior y una segunda cercana a la base. Presentan decoración pintada Rojo sobre Blanco, Negro sobre Blanco o Negro y Rojo sobre Blanco. Las tonalidades tienen un margen amplio, como el caso del negro que fluctúa entre 2.5YR 3/1 dark reddish gray; 2.5YR 3/2 dusky red; 2.5YR 2.5/1 reddish black; 2.5YR 2.5/2 very dusky red; 10R 3/1 very dark gray; 10R 3/2 very dark grayish brown; 10R 2.5/1 black; 10R 2.5/2 very dark Brown. Las tonalidades rojas están entre 2.5YR 5/4 4/4 reddish brown; 2.5YR 5/6 5/8 4/6 4/8 red; 2.5YR 3/6 dark red. Las tonalidades del blanco se ubican en 2.5YR 8/1 white; 2.5YR 8/2 pinkish white; 2.5YR 7/1 light reddish gray; 2.5YR 7/2 pale red; 5YR 8/1 white; 5YR 7/1 light gray. Existe una (1) pieza que aparenta ser Blanco Total, sin embargo, debido al deterioro de la capa pictórica de

la pieza consideramos que debió haber existido pintura negra o roja sobre la base blanca, por tanto, no consideramos que para esta forma de vasija se asocie el *Modo* de Blanco Total.

Los *Motivos* pintados no cubren la totalidad de la pieza, sino que se refieren principalmente a líneas curvas (finas y anchas) espaciadas entre ellas, con terminaciones en media ojiva. Es importante acotar que el motivo es iniciado y terminado con líneas gruesas horizontales y justamente las inflexiones se ubican al inicio y cierre de los *Motivos* pintados. Existen también piezas donde se conjuga decoración pintada y plástica, con tiras aplicadas verticales y curvas que imitan los *Motivos* pintados terminando en mamelones incisos, la pintura bordea los diseños plásticos resultando en diseños con alto relieve. La única representación zoomorfa que observamos fue la de una rana con ojos y colas que lucen pequeños mamelones.

Los códigos de piezas asociadas a este grupo son:

Figura 70. Pieza MB-CS-A-0193



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 71. Pieza MB-CS-A-0195



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 72. Pieza MB-CS-A-0196



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 73. Pieza MB-CS-A-0197



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 74. Pieza MB-CS-A-0198



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 75. Pieza MB-CS-A-0199



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 76. Pieza MB-CS-A-0200



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 77. Pieza MB-CS-A-0201



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 78. Pieza MB-CS-A-0203



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 79. Pieza MB-CS-A-0204



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 80. Pieza MB-CS-A-0205



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 81. Pieza MB-CS-A-0206



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 82. Pieza MB-CS-A-0207



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 83. Pieza MB-CS-A-0209



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 84. Pieza MB-CS-A-0210



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 85. Pieza MB-CS-A-0211



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 86. Pieza MB-CS-A-0212



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

2.2.2: La principal característica de este subgrupo de ollas (urnas) es su forma cilíndrica, presentan una boca no restringida de borde saliente, engrosado y redondeado o, en algunos casos, se forma una pestaña. Al final de la panza presentan una inflexión que resulta en una base cónica y de superficie alisada. Por su forma dan la impresión que son de menor tamaño que el subgrupo anterior, sin embargo, sus alturas son similares, cambian en la medida de su diámetro máximo el cual se encuentra por debajo del grupo anterior debido a su forma.

Presentan decoración pintada Negro sobre Blanco y Rojo sobre Blanco. Según las tablas de Munsell Soil Colors Charts (1990) el color negro se encuentra entre 2.5YR 3/1 dark reddish gray; 2.5YR 3/2 dusky red; 2.5YR 2.5/1 reddish black; 2.5YR 2.5/2 very dusky red y 10R 3/1 dark reddish gray; 10R 3/2 dusky red; 10R 2.5/1 reddish black; 10R 2.5/2 very dusky red. El rojo ondea entre 2.5YR 4/4 5/4 reddish brown; 2.5YR 4/6 4/8 5/6 5/8 red; 2.5YR 3/6 dark red. En cuanto al blanco fluctúa entre 2.5YR 8/1 white; 2.5YR 8/2 pinkish white; 2.5YR 7/1 light reddish gray; 2.5 YR 7/2 pale red; y 5YR 8/1 white; 5YR 8/2 pinkish white; 5YR 7/1 light gray; 5YR 7/2 pinkish gray; 5YR 7/3 pink. Los *Motivos*, igualmente que el grupo anterior, se basan en líneas curvas finas y gruesas, en este caso terminan en punto y, a la par, presentan líneas horizontales que comienzan y terminan el motivo antes de la inflexión inferior.

Los códigos de piezas asociadas a este grupo son:

Figura 87. Pieza MB-CS-A-0184



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 88. Pieza MB-CS-A-0186



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 89. Pieza MB-CS-A-1211



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

2.2.3: Son ollas de forma elipsoidales con bocas ligeramente restringidas y con borde saliente, directo y redondeado. La base es cónica y su superficie alisada. En tamaño son muy similares al subgrupo 2.2.1 aunque, a diferencia de los subgrupos anteriores, presentan solamente decoración plástica ya que carecen por completo de pintura y engobe. Al tiempo, muestran pequeñas líneas cortas curvas incisas horizontales en el cuello dibujando un motivo muy similar a los anteriores e, igualmente, es finalizado en una larga línea incisa horizontal que bordea toda la pieza.

Los códigos de piezas asociadas a este grupo son:

Figura 90. Pieza MB-CS-A-0190



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 91. Pieza MB-CS-A-0192



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Grupo 3: Cántaros

Este grupo de piezas -como mencionamos- representa el 9% de la colección, es decir, siete (7) ejemplares constituyen este grupo. Las piezas asociadas a este grupo son pequeñas, ubicándose entre 13,2 cm -la más alta- y en 7,1 cm -la más baja- cuentan con un espesor entre 3 y 6 mm y su diámetro de boca entre 2 cm y 6 cm, pero con un diámetro máximo que se ubica entre 6,3 y 24,4 cm en la inflexión. Existe una forma geométrica que sobresale en la estructura de estos ejemplares, como lo es la elipsoidal, pero también existen piezas esferoidales y con forma de trapecio invertido. La forma del labio y borde suelen ser redondeados, directos y salientes o rectos, aunque dentro de la muestra también existen los bordes redondeados en pestaña y entrantes. Las bases son principalmente redondeadas o planas. Los aspectos decorativos muestran, principalmente, características plásticas, es decir, ostentan cadenetas punteadas verticales, líneas de mamelones y líneas incisas. Solamente dos ejemplares muestran pintura Blanco Total y Negro sobre Blanco, esta última se podría decir que es una vasija con doble vertedero. Las tonalidades se oscilan entre 2.5YR 8/1 white; 2.5YR 8/2 pinkish white; 2.5YR 7/1 light reddish gray; 2.5 YR 7/2 pale red. El blanco se ubica entre 5YR 8/1 white; 5YR 8/2 pinkish white; 5YR 7/1 light gray; 5YR 7/2 pinkish gray; 5YR 7/3 pink. El negro se encuentra entre tonalidades marrón, rojizas y negro como: 2.5YR 4/3 4/4 reddish brown; 2.5YR 4/6 red; 2.5YR 3/1 dark reddish gray; 2.5YR 3/2 dusky red; 2.5YR 3/3 dark reddish brown y 10R 3/1 dark reddish gray; 10R 3/2 3/3 3/4 dusky red; 10R 3/6 dark red; 10R 2.5/1 reddish black y 10R 2.5/2 very dusky red (Munsell Color Soil Chart, 1990). Suelen ser comunes las falsas asas dobles o en forma de oreja.

3.1: Se compone de cántaros de forma esferoidal o elipsoidales con bocas restringidas y bordes redondeados, directos y salientes o rectos, incluso, puede haber bordes redondeados

en pestaña. Igualmente, cuentan con bases redondeadas y de superficie alisadas. La decoración es plástica con aplicación de cadenetas punteadas verticales desde el borde hasta la panza. Dos (2) ejemplares muestran mamelones en la inflexión. No presentan decoración pintada. Se observan falsas asas dobles o en forma de oreja.

Los códigos de piezas asociadas a este grupo son:

Figura 92. Pieza MB-CS-A-1182



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 93. Pieza MB-CS-A-1189



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 94. Pieza MB-CS-A-1222



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

3.2: Cántaros con formas elipsoidales de bases planas y con superficies ásperas. Uno (1) de los ejemplares no se logra apreciar con características de labio y boca, por el contrario, la otra pieza cuenta con boca restringida de borde saliente, directo y redondeado. Este mismo ejemplar cuenta con dos inflexiones, una con pequeños mamelones. Asimismo, cuenta con falsas asas en forma de oreja; debido a esto afirmamos que, principalmente, presentan decoración plástica.

Los códigos de piezas asociadas a este grupo son:

Figura 95. Pieza MB-CS-A-0149



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 96. Pieza MB-CS-A-1195



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

3.3: Este subgrupo está conformado por un (1) pequeño cántaro con forma de trapecio invertido que, hipotéticamente, representa la forma de un fruto o semilla. Asimismo, cuenta con una boca restringida de borde entrante, directo y redondeado. La base se muestra plana, pero al ser considerablemente más pequeña que el cuerpo de la pieza, no genera la estabilidad necesaria para mantenerse en pie. La superficie es alisada. La decoración se evidencia con rasgos plástico-pintados con incisiones delgadas verticales por todo el cuerpo y una incisión de mayor grosor que rodea externamente el diseño. Igualmente, cuenta con falsas asas de oreja y, por su parte, restos de pintura Blanco Total, tonalidad que se ubica entre el 10YR 8/1 white; 10YR 8/2 very pale brown; y 7.5YR 8/1 white y 7.5YR 8/2 pinkish white (Munsell Color Soil Chart, 1990).

El código de pieza asociada a este grupo es:

Figura 97. Pieza MB-CS-A-1234

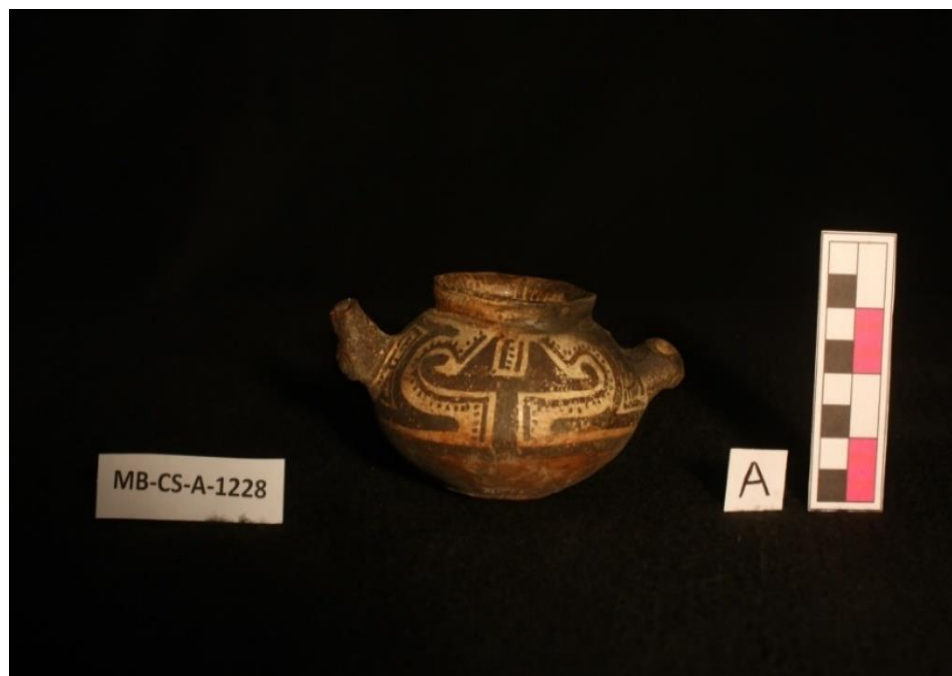


Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

3.4: Este subgrupo también está conformado por una (1) sola pieza, específicamente por un cántaro doble vertedero de forma elipsoidal, que presenta una boca restringida, con borde recto, directo y redondeado, así como una superficie alisada. Con respecto a la decoración muestra rasgos plástico-pintada, ya que tiene mamelones en forma de botón justo debajo de los vertederos, y pintura Negro sobre Blanco desde el borde hasta la panza con líneas rectas (gruesas y finas), donde hay peines (E) dibujados y formas geométricas, el motivo inicia y cierra con una línea gruesa negra horizontal. Según la Munsell Color Soil Chart (1990) la escala de tonalidades de la pintura blanca se encuentra entre 2.5YR 8/1 white; 2.5YR 8/2 pinkish white; 2.5YR 7/1 light reddish gray; 2.5YR 7/2 pale red; 2.5YR 7/3 light reddish brown; 5YR 8/2 pinkish white; 2.5YR 7/1; y el negro se ubica entre 2.5YR 4/3 4/4 reddish brown; 2.5YR 3/1 dark reddish gray; 2.5YR 3/2 dusky red; 2.5YR 3/3 dark reddish brown; 10R 3/2 3/3 3/4 dusky red; 10R 2.5/1 reddish black.

El código de pieza asociada a este grupo es:

Figura 98. Pieza MB-CS-A-1228



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Grupo 4: Vasijas Efigie

Este grupo de piezas representa el 4% de la muestra, es decir, tres (3) ejemplares se clasificaron como vasijas efigie. Son piezas biglobulares, pero con formas diversas: elipsoidal, esferoidal y trapezoidal. Los tamaños van desde los 9,2 cm hasta los 16,5 cm de altura; el diámetro de la boca es entre 3 a 5 cm, mientras que su diámetro máximo difiere entre 8,8 cm, 10,5 cm y 17 cm. Suelen tener bocas restringidas, bordes redondeados o recortados, directos y entrantes o salientes. Sobre las bases, dos (2) de ellas son planas y sólo una (1) redondeada. El acabado es de superficie alisada. La decoración se bifurca. Por un lado, tenemos la decoración plástica con modelados de representaciones antropomorfas o zoomorfas, incisiones, cadenetas y falsas asas que se muestran a manera de brazos. Por otro

lado, se muestra la decoración plástico-pintado, con modelados zoomorfos y decoración de líneas curvas gruesas Negro sobre Blanco la cual rodea los modelados conjugando ambas decoraciones.

4.1: Este subgrupo lo conforman dos (2) vasijas efigie de forma elipsoidal y trapezoidal, con bocas restringidas y borde redondeado, directo saliente o entrante. La base es plana o redondeada y el acabado es de superficie alisada. Al ser biglobulares, el primer cuerpo es de menor tamaño que el segundo y está dividido por una especie de cuello o cintura que separa sustancialmente ambos cuerpos. En la parte superior se modelan los rostros antropomorfos o zoomorfos, es decir, sus características decorativas son basadas en técnicas plásticas: mamelones, incisiones, cadenetas curvas y rostros modelados. Presenta falsas asas dobles a manera de brazos.

Los códigos de piezas asociadas a este grupo son:

Figura 99. Pieza MB-CS-A-1188



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 100. Pieza MB-CS-A-1236



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

4.2: Este subgrupo es conformado por una (1) sola pieza: una vasija efigie zoomorfa biglobular, la cual no muestra la división sustancial de los dos cuerpos que mostraba el subgrupo anterior. Es una pieza de forma esferoidal con boca restringida y borde entrante, directo y recortado; cuenta con una base plana y presenta un acabado de superficie alisado. Sus rasgos decorativos se basan principalmente en la técnica pintada. La pintura Negro sobre Blanco consiste en líneas gruesas curvas que bordean los modelados y completan el diseño. Las tonalidades del blanco van desde el 10YR 8/1 white; 10YR 8/2 very pale brown; y 7.5YR 8/1 white; 7.5YR 8/2 pinkish White. El negro oscila entre 2.5YR 2.5/1 reddish black; 2.5YR 2.5/2 very dusky red; 2.5YR 3/1 dark reddish gray y 2.5YR 3/2 dusky red (Munsell Color Soil Chart, 1990). Esta pieza carece de falsas asas.

El código de pieza asociada a este grupo es:

Figura 101. Pieza MB-CS-A-1214



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Grupo 5: Bandeja

Este grupo consta de una (1) pieza que hemos clasificado como una bandeja. La misma es bastante pequeña pues no supera los 3,58 cm de altura, tiene 7 cm de ancho por 11,5 cm de largo. Consta de un cuenco o bandeja de forma rectangular y boca no restringida, con un borde recto, directo y redondeado de 4 mm de espesor. La base es plana y muestra un acabado de superficie alisado propio de una pieza que posteriormente será pintada. La decoración es plástico-pintada, ya que en sus laterales tiene tiras curvas aplicadas que terminan en un mamelón inciso; detalle que presenta igualmente en las caras contrarias. La pintura en este caso es presenta la combinación de Negro sobre Blanco y las líneas negras bordean los detalles aplicados a manera de diseño en negativo. El blanco se encuentra entre las tonalidades de 10YR 8/1 white; 10YR 8/2 very pale brown; y 7.5YR 8/1 white; 7.5YR 8/2

pinkish white; y el negro oscila entre 2.5YR 2.5/1 reddish black; 2.5YR 2.5/2 very dusk red; 2.5YR 3/1 dark reddish gray; 2.5YR 3/2 dusky red (Munsell Color Soil Chart, 1990).

El código de pieza asociada a este grupo es:

Figura 102. Pieza MB-CS-A-1231



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Grupo 6: Figulinas

Este grupo de piezas representa un 12% de la colección analizada, es decir, doce (12) ejemplares. En general son figulinas antropomorfas, sólo dos (2) de ellas son zoomorfas, una debido a la presencia de una cola y otra debido a la presencia de ojos verticales. Decidimos, para una adecuada descripción y análisis de sus atributos estilísticos, usar las categorías de análisis implementadas por Escalante (2007) en las que segmenta las piezas en tres tramos para la mejor descripción de sus atributos. El tramo superior consta las dimensiones y características de la cabeza, rostro, ojos, cejas, nariz, boca, orejas. El tramo intermedio refiere al cuello, tronco, senos, espalda, glúteos y sexo. La sección de extremidades superiores e

inferiores detalla las dimensiones, características y representación del ajuar y parafernalia - tocados, penachos, collares, bandas y pintura corporal-.

Por tanto, son piezas que van de 8,5 hasta 19,8 cm de altura. El diámetro máximo de la pieza se refleja en el tramo superior del ejemplar, es decir, en la cabeza o el tramo intermedio a la altura de los hombros, brazos o codos, reflejando medidas entre los 6,18 hasta los 11 cm. Solo en un (1) caso el diámetro máximo se encuentra en las extremidades inferiores, los pies, con 13 cm. Tenemos seis (6) piezas en posición sedante e igual número de pie.

En torno al tramo superior, tenemos cinco (5) piezas con cabeza de forma rectangular, cuatro (4) que tiene forma de trapecio invertido y tres (3) con rostros circulares. Los ojos grano de café se reflejan en cuatro (4) figulinas, en el resto las incisiones son bordeadas con líneas pintadas que forman las cejas. La nariz -cuando existe- es modelada. La boca suele ser una pequeña incisión horizontal. Diez (10) piezas tienen orejas modeladas con agujeros donde hipotéticamente presentaban algún tipo de parafernalia. Sólo una (1) pieza presenta una especie de botón inciso encima de la cabeza, hipotéticamente un tocado.

Sobre el tramo intermedio, ninguna pieza presenta cuello. Ocho (8) ejemplares representan el sexo femenino, con incisiones o protuberancias para detallar los senos y vagina, algunos sólo reflejan la vagina mas no lo senos, incluso, la pieza zoomorfa muestra detalle en éstos. Siete (7) piezas fueron detectadas con ombligo. A diferencia de las figulinas valenciodes donde las caderas, nalgas e incluso miembros inferiores son de gran tamaño y voluptuosidad (Escalante, 2007), en esta colección poco se resalta esa característica ya que únicamente en cuatro (4) figulinas se detallan las nalgas, y el ancho de las caderas no alcanza

el diámetro máximo de la pieza. Sobre las extremidades superiores, en diez (10) piezas son modeladas y sobresalen del tórax, seguidamente vuelven a adherirse al cuerpo a nivel de manos, las cuales pocas veces son delimitadas.

Los miembros inferiores no son muy detallados, en general son modelados y no se detallan mayores características. Tres (3) casos pareciese que se modelaron tobilleras decorativas.

La decoración en general es plástico-pintado. Existe una (1) pieza que no muestra detalles pintados. En cuanto al Negro sobre Blanco se detectan cinco (5) figulinas. En torno al Negro sobre Crudo tiene cuatro (4) ejemplares. Blanco Total solo dos (2) piezas, este último podría también asociarse al *Modo* Negro sobre Blanco debido a que las piezas presentan deterioros en la capa pictórica. Es usual ver combinaciones de incisiones y líneas finas pintadas en donde ambos atributos se conjugan para formar los rasgos en el cuerpo de la pieza. Sólo una (1) pieza resalta debido a que presenta líneas finas verticales paralelas en todo el cuerpo, en el resto de las piezas la pintura resalta los detalles y formas del cuerpo, es decir, no cubre toda la corporalidad de la figulina. Asimismo, existen cuatro (4) piezas macizas con acabado de superficie áspero y de ellas tres presentan decoración Negro sobre Crudo. Según la Munsell Color Soil Chart (1990) las tonalidades del blanco se ubican entre 10YR 8/1 white; 10YR 8/2 very pale brown; y 7.5YR 8/1 white; 7.5YR 8/2 pinkish White. El negro oscila entre 2.5YR 2.5/1 reddish black; 2.5YR 2.5/2 very dusk red; 2.5YR 3/1 dark reddish gray; 2.5YR 3/2 dusky red.

Los códigos de las piezas asociadas a este grupo son:

Figura 103. Pieza MB-CS-A-0213



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 104. Pieza MB-CS-A-0214



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 105. Pieza MB-CS-A-0215



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 106. Pieza MB-CS-A-0220



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 107. Pieza MB-CS-A-0221



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 108. Pieza MB-CS-A-0222



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 109. Pieza MB-CS-A-0258



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 110. Pieza MB-CS-A-1237



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 111. Pieza MB-CS-A-1240



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 112. Pieza MB-CS-A-1241



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 113. Pieza MB-CS-A-1242



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 114. Pieza MB-CS-A-1245



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

El hermano Esteban Basilio describió estas piezas como Sonajeros Efigies, atributo que observamos en solo siete (7) casos.

Grupo 7: Instrumentos Musicales

Este grupo consta de ocho (8) piezas sonajeros que hemos distribuido en dos subgrupos según su forma. El primer subgrupo en general carece de decoración pintada o plásticas, solo una (1) pieza presenta un punteado inciso a modo de decoración, y refieren a piezas de perfil compuesto. Por su parte el segundo subgrupo, se presentan como aros de cerámica decorados con pintura Negro sobre Blanco acompañados de aspectos plásticos como mamelones en forma de grano de café.

7.1: Este grupo está conformado por cinco (5) piezas de cerámica que fueron asociadas por el hermano Esteban Basilio como maracas. No obstante, son piezas que presentan un perfil compuesto: la sección superior consta de un recipiente de forma circular cóncavo cerrado con forma de un trapecio invertido o rectangular y con una superficie alisada. Son piezas pequeñas con una altura entre 8,4 y 13 cm. El diámetro máximo de las piezas se encuentra entre 8,5 y 11,8 cm. No se incluyeron —como mencionamos— dentro del análisis las evaluaciones de los atributos tecnológicos, sin embargo, en este caso fue resaltante el color rosado de la pasta de las piezas, el cual según la Munsell Color Soil Chart (1990) se encuentra entre las tonalidades de rosado-naranja 2.5YR 7/4 y 2.5YR 6/3 light reddish brown; 2.5YR 7/6 y 2.5YR 6/6 light red. Una (1) pieza única presenta decoración plástica con punteados en la patas. En este grupo se observa en los laterales de la sección superior, incisiones profundas que responden más a características tecnológicas de la estructura de la pieza y no a elementos decorativos: formas horizontales, verticales o diagonales. Estas incisiones mostraron la

presencia de pequeñas bolitas de arcilla en su interior, las cuales generan sonido a ser agitadas. Sobre estas piezas el hermano, Esteban Basilio nos comenta:

La Maraca Sagrada. Así la llamo, no sé si tendré razón. Objeto curioso y miscelaneo lo es, y apuesto a que cuantos me lean y lo observen se dirán: pues de mi parte no lo he visto en ningún otro museo. Esta vez este sencillo sonajero o maraca, no tiene hoyos o huecos percutores como hemos visto en las patas y otros aditamentos en las vasijas, etc. En su lugar, tiene 8 ranuras hechas con el mismo fin. Es cierto que en una de ellas colocadas en la parte superior, hay una abertura mayor con el objeto de meter piedras a medida que las vaya necesitando el piache o ensalmero, para sus fines curativos (Basilio, 1958, p. 359-360).

Los códigos de las piezas asociadas a este grupo son:

Figura 115. Pieza MB-CS-A-0298



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 116. Pieza MB-CS-A-1149



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 117. Pieza MB-CS-A-1150



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 118. Pieza MB-CS-A-1151



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 119. Pieza MB-CS-A-1152



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

7.2: Este subgrupo está compuesto por tres (3) ejemplares de aros de cerámica. Son piezas huecas circulares que forman un aro, tienen una altura entre 3 y 3,5 cm y un diámetro entre 11 y 13,5 cm. Presentan decoración plástico-pintada, ya que tienen mamelones incisos con forma de grano de café, distribuidos en la superficie equidistantemente uno del otro. El motivo pintado se observa en dos (2) piezas, donde las combinaciones son Negro sobre Blanco con líneas finas rectas, curvas y círculos sobrepuestos o punteado. Las tonalidades de blanco van desde el 10YR 8/1 white; 10YR 8/2 very pale brown; y 7.5YR 8/1 white; al 7.5YR 8/2 pinkish White. El negro oscila entre 2.5YR 2.5/1 reddish black; 2.5YR 2.5/2 very dusk red; 2.5YR 3/1 dark reddish gray; 2.5YR 3/2 dusky red (Munsell Color Soil Chart, 1990). También se detecta la característica de que el motivo inicia y cierra con una línea gruesa negra horizontal. En uno de ellos no se aprecia pintura a simple vista, pero sí barniz producto de un proceso de restauración previo, por tanto, no descartamos la existencia de pintura debajo del mismo.

Los códigos de las piezas asociadas a este grupo son:

Figura 120. Pieza MB-CS-A-0295



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 121. Pieza MB-CS-A-0296



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Figura 122. Pieza MB-CS-A-0297



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

A respecto de estas piezas Basilio comenta:

Son dos especies de brazaletes o pulseras, huecas, pintadas y llenas de piedras percutoras, es decir: verdaderos sonajeros. ¿Qué les parece? Los dibujos están pintados en tres colores y llevan además otros implementos modelados para darles más realce y elegancia (Basilio, 1958, p. 296).

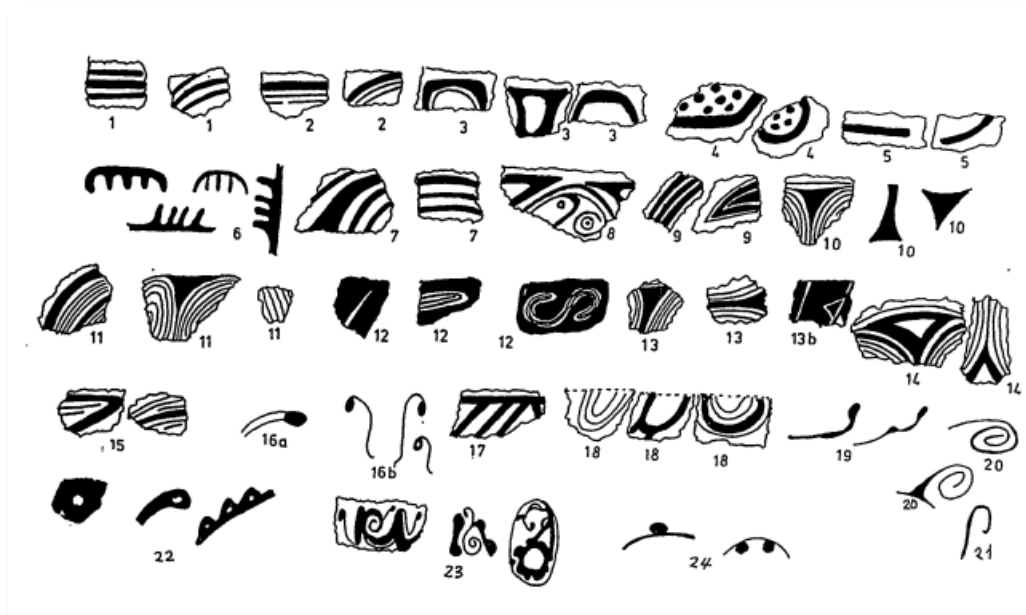
Con esto queremos resaltar que en su identificación de las piezas resalta la policromía, algo que nosotros no detectamos en las fotografías de sus libros debido a que están en blanco y negro ni en las piezas, quizás debido al estado de conservación actual de los ejemplares; asimismo resalta su característica de sonajero.

Motivos decorativos

Cuando hablamos del *Motivo* en arqueología nos referimos a uno de los niveles en los que puede descomponerse el análisis del diseño. Sustancialmente nos referimos al objeto, forma o figuración plasmada la superficie de la vasija por medio de la aplicación de una determinada técnica o combinaciones de ellas. El *Motivo* está formado por combinaciones de elementos, traducidos como las unidades básicas del diseño, definido por Rice como “el componente más pequeño que se contiene a sí mismo y que es manipulado o movido dentro del diseño como una unidad singular” (Rice, 1987, p. 248). Sin embargo, el *Motivo* conlleva el trasfondo de relacionarse íntimamente con las decisiones en torno a función, valor cultural y simbólico elegidas por el artesano y, en gran medida, por el grupo social donde se inserta (Eiroa y Bachiller, 1999; Orton, Tyers y Vince, 1997; Rojas, 2016).

Durante el momento de análisis cerámico, hemos observado que la colección estudiada presenta, en mayor medida, *Motivos* donde combinan caracteres plástico-pintados con cuarenta y seis (46) piezas, seguido por los *Motivos* pintados con veinticinco (25) ejemplares y, con menor presencia, se muestran los *Motivos* plásticos con veintidós (22) piezas. Asimismo, existen siete (7) piezas sin decoración. Para la identificación de dichos *Motivos*, utilizamos la clasificación realizada por Oliver (1989) para la *Macro-Tradición* Tocuyanoide, donde identifica diversos *Motivos* para los *Estilos* tempranos del noroccidente de Venezuela y el noreste de Colombia. Para nuestra clasificación, es preciso subrayar que mantenemos la nomenclatura original utilizada por Oliver (1989) para posteriores referencias, con la salvaguarda de agregar la traducción al castellano.

Figura 123. Motivos pintados de la Macro-Tradición Tocuyanoide:



Nota. Tomado de Oliver, J (1989): The archaeological, linguistic and ethnohistorical evidence for the expansion of Arawakan into Northwestern and Northeastern Colombian, pp. 335.

Es necesario resaltar que Oliver presentó su información recabada en dos cuadros, distribuidos, por un lado, en *Motivos pintados* (Figura 123) y, por otro lado, para los plásticos. Con base en ello, realizó la identificación y comparación de los *Motivos* para la colección analizada en esta investigación.

Al mismo tiempo, Oliver estableció veinticuatro (24) *Motivos pintados* para la Macro-*Tradición* Tocuyanoide (Oliver, 1989). En tanto, para Camay, con base en las fotografías ubicadas en los libros *Cerámica de Camay* y *Canto a la cerámica de Camay* cuyo autor es Esteban Basilio, Oliver detecta los siguientes veinte (20) *Motivos*: id: 1) Línea gruesa uniforme (ThickUniform Line); 2) Banda Unilateral (Unilateral band); 3) Arco plano (Flat arch); 4) Punto zonificado (Zoned dote); 7) Banda negativa delgada (Thick negative band); 9) Franja negativa (Negative stripe); 10) Expansión triangular (Triangular expansion); 11) Líneas múltiples muy delgadas (Multiplehair line); 12) Línea negativa rodeada (Tapered negative line); 13) Banda fina negativa (Fine negative line); 14) Triángulo negativo (Negative triangle); 16a) Línea doble y punto (Tendril and dot); 16b) Gancho y punto (Hook and dot); 17) Banda sólida (Solid band); 18) Semicírculo negativo (Negative Semicircle); 19) Línea de cabello terminada en espesor (Hair line-thickterminated); 20) Espiral fina (Fine spiral); 22) Punto oval negativo (Negative oval doi); 23) Modo caligráfico (Calligraphicmode) y 24) Punto de línea fina medial (Fine Line-Medial Dot).

Es necesario destacar que —en nuestro caso— no todas las piezas mostradas en dichos libros escritos por Basilio, forman parte de la colección analizada en este trabajo debido a que únicamente se seleccionaron las piezas que, dentro del inventario del Museo de Barquisimeto, indicaron como procedencia Camay. Hacemos esta aclaratoria debido a que sabemos que muchas piezas mostradas en los libros sobre la región camayense, dentro de su

ficha de registro, no están asociadas a ese territorio. Sabemos que dicho inventario fue realizado por el MAQ durante la dirección de Luis Molina (comunicación personal) y que las procedencias fueron colocadas según datos de la memoria oral del religioso. En consecuencia, existen posibles diferencias entre los grupos de piezas de donde Oliver identifica los *Motivos* previamente comentados y el grupo de piezas analizados en este trabajo. Por ello, presentaremos los *Motivos* pintados identificados para la colección que estudiamos.

Para nuestro caso tenemos que, de los veinte (20) *Motivos* que Oliver identifica para la cerámica de Camay, conseguimos solo diecisiete (17) de ellos y uno (1) que dicho autor no identificó para este grupo, dando como total dieciocho (18) *Motivos* pintados: 1) Línea gruesa uniforme (Thick Uniform Line); 2) Banda Unilateral (Unilateral band); 3) Arco plano (Flat arch); 4) Punto zonificado (Zoned dote); 7) Banda negativa delgada (Thick negative band); 8) Serpiente entrelazada (Interlocking Snake); 10) Expansión triangular (Triangular expansion); 11) Líneas múltiples muy delgadas (Multiplehair line); 12) Línea negativa rodeada (Tapered negative line); 13) Banda fina negativa (Fine negative line); 14) Triángulo negativo (Negative triangle); 16b) Gancho y punto (Hook and dot); 17) Banda sólida (Solid band); 18) Semicírculo negativo (Negative Semicircle); 20) Espiral fina (Fine spiral); 22) Punto oval negativo (Negative oval doi); 23) Modo caligráfico (Calligraphic mode); 24) Punto de línea fina medial (Fine Line-Medial Dot). Es el motivo 8) Serpiente entrelazada, el cual hemos agregado. Esta misma característica Oliver la encuentra en el material asociado con La Pitia, Horno y Betijoque, y para Tocuyano consigue un *Motivo* similar pero no el mismo.

Hemos identificado tres (3) piezas con *Motivos* pintados que no se encuentran en la descripción realizada para la *Macro-Tradición* Tocuyanoide, estas cuentan con códigos MB-CS-A-0023; MB-CS-A-1240; MB-CS-A-1242 y muestran *Motivos* asociados a líneas negras entrecruzadas en forma de red y líneas negras paralelas verticales que cubren la mitad o la totalidad del cuerpo de la pieza. También contamos con un (1) caso, con código MB-CS-A-1228, que muestra un *Motivo* bajo la siguiente combinación: 6) Motivo de peine (Comb Motif) y 21) Gancho liso de línea fina (Fine Line Plain Hook).

Por su parte, Rosas (2008) cuando estudió la colección de Tocuyano Sur logró identificar dieciocho (18) de los veinticuatro (24) *Motivos* pintados establecidos por Oliver (1989) para la *Macro-Tradición* Tocuyanoide, a lo cual comenta que “14 coinciden con los diagnósticos para el *Estilo* Tocuyano.” (Rosas, 2008, p. 154) refiriéndose a la colección de Cruxent y Rouse. Los otros cuatro (4) son compartidos con las colecciones de La Pitia, Sarare y Camay. Si comparamos los *Motivos* identificados para la colección estudiada y los detallados por Rosas (2008) para Tocuyano Sur, observamos que comparten trece (13) *Motivos*, no coincidiendo con los siguientes: 4) Punto zonificado (Zoned dote); 16b) Gancho y punto (Hook and dot); 17) Banda sólida (Solid band); 20) Espiral fina (Fine spiral) y el 22) Punto oval negativo (Negative oval doi).

Los *Motivos* plásticos los hallamos en sesenta y ocho (68) piezas, las cuales se desagregan entre piezas con decoración plástico-pitada y las que presentan únicamente ornato plástico. Observamos que predomina la presencia de la técnica del aplicado con cuarenta y ocho (48) piezas, donde están presentes las tiras, cadenetas incisas, mamelones, mamelones incisos, protuberancias ovoidales, esféricas, cónicas y semicirculares (semejantes a falsas asas). Asimismo, el modelado se presenta en cuarenta y tres (43) ejemplares con

prolongaciones de líneas, bultos redondeados, triángulos, de rostros y, en general, rasgos antropomorfos y zoomorfos (cabezas de serpientes y pájaros). Cercana en popularidad la incisión con treinta (30) piezas. El punteado se encuentra sólo en cuatro (4) ejemplares las cuales muestran línea de puntos incisos o detalles de punteado en el labio.

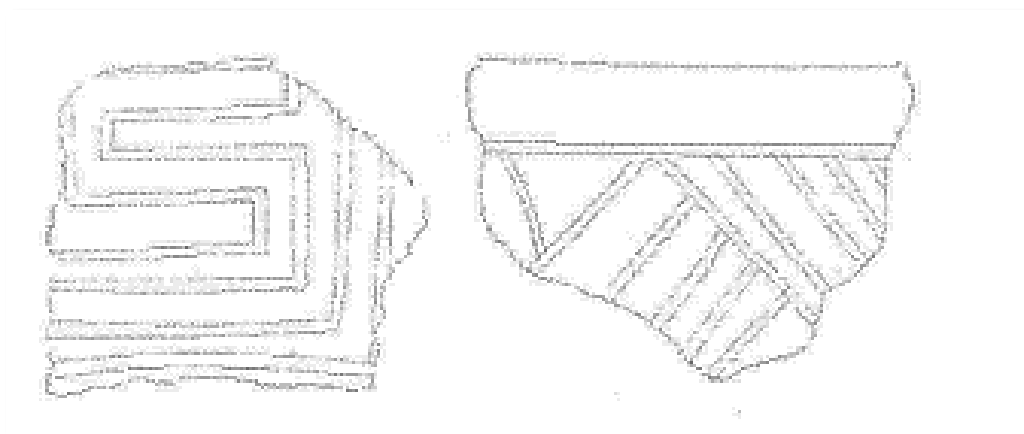
La incisión suele estar ubicada entre el borde y la panza. Concorre mayormente incisión ancha corta con presencia en doce (12) ejemplares. La incisión fina con trazos continuos largos se encuentra en cinco (5) piezas. La incisión curvilínea y rectilínea en ocasiones se encuentra por separado, pero es muy usual conseguir las en conjunto. Asimismo, se muestran más casos donde aparecen en dirección vertical. Hallamos conjugaciones de incisiones que forman figuras geométricas: tres (3) piezas denotan incisiones entrecruzadas en forma de red y dos (2) casos muestran labio en pestaña con incisiones decorativas en dicha pestaña. Se localizó un (1) ejemplar con incisión de uña en todo el cuerpo.

Los *Motivos* pintados suelen repetirse de maneras plásticas, por ejemplo, las líneas entrecruzadas en forma de red. Consta también el *Motivo* pintado y plástico por separado, incluso, existen bases con esta forma. Los diseños de líneas curvilíneas se presentan incisas o pintadas, incluso, se aprecian *Motivos* serpentiformes tanto pintados como plásticos. Se utilizó la clasificación desarrollada por Rosas (2008) que, a su vez, utilizó el esquema de elementos, *Motivos* y diseños planteado por Tarble (1982). Esta clasificación distingue catorce (14) *Motivos* de los cuales, en nuestra colección, solo localizamos siete (7). Con base en los mismos literales usados por Rosas, los *Motivos* plásticos que nosotros hallamos son:

a) Líneas rectas perpendiculares: llamadas así por Rosas (2008) se muestran realizadas tanto de manera vertical como oblicua, en la zona superior de la pieza desde el borde a la panza.

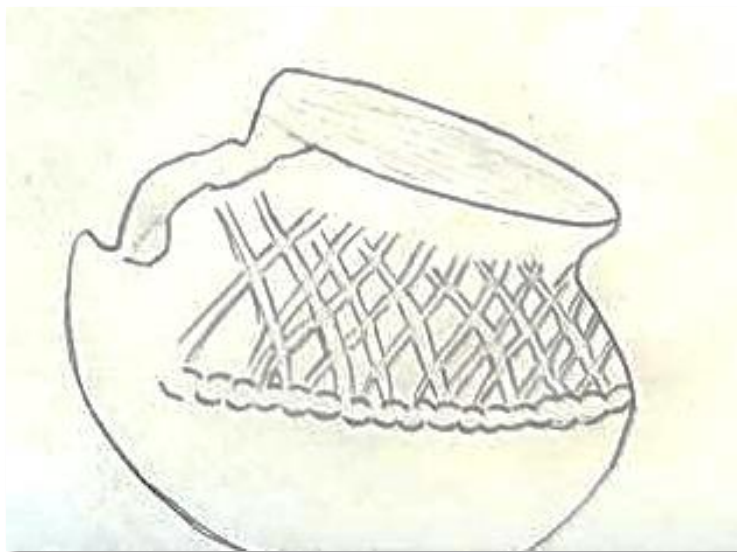
En nuestro caso suelen estar acompañadas de tiras aplicadas incisas o punteado inciso que cierra el *Motivo* en la panza. A diferencia de Rosas, nosotros no detectamos en la colección analizada presencia de líneas horizontales. Por tanto, las denominamos como líneas incisas entrecruzadas en forma de red, las mismas no se asocian a pintura.

Figura 124. Motivo líneas perpendiculares



Nota. Imagen de referencia tomada de Rosas (2008)

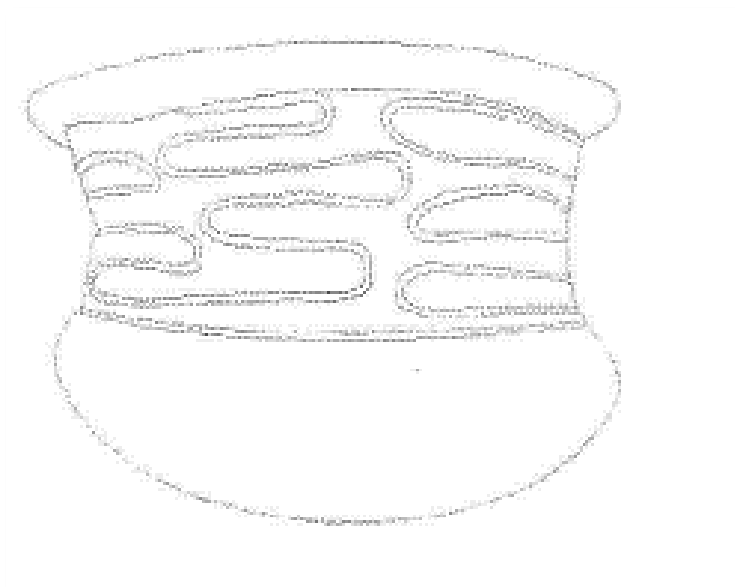
Figura 125. Motivo líneas perpendiculares en pieza MB-CS-A-0086



Nota. Autor: Rubia Vasquez, 2024.

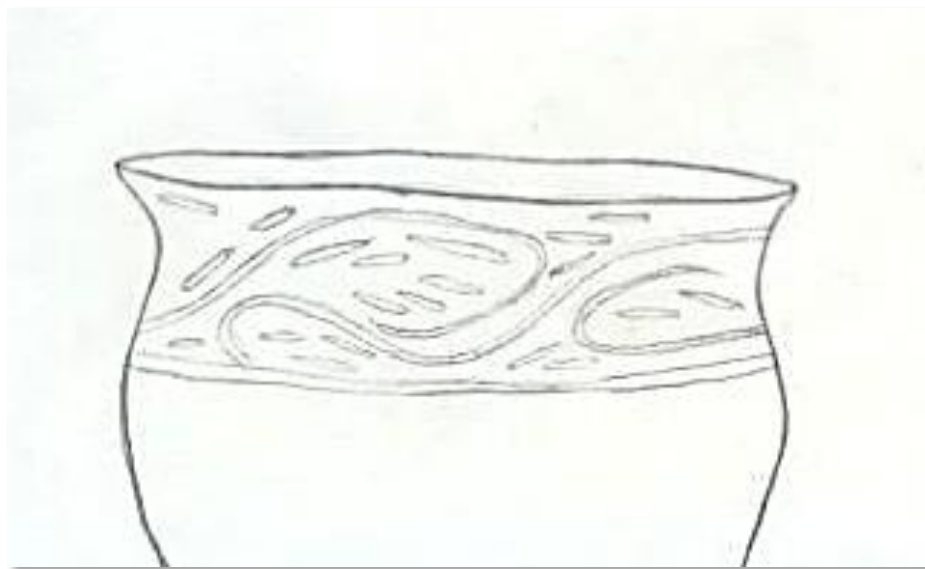
e.- Líneas curvas horizontales: no se encuentran realizadas según un patrón establecido, sino que se observa la intención de cubrir la superficie del cuello de la vasija con líneas incisas anchas. Su realización no aparece asociada a pintura (Rosas, 2008). En nuestro caso se conjugan con líneas incisas anchas cortas.

Figura 126. Líneas curvas horizontales



Nota. Imagen de referencia tomada de Rosas (2008)

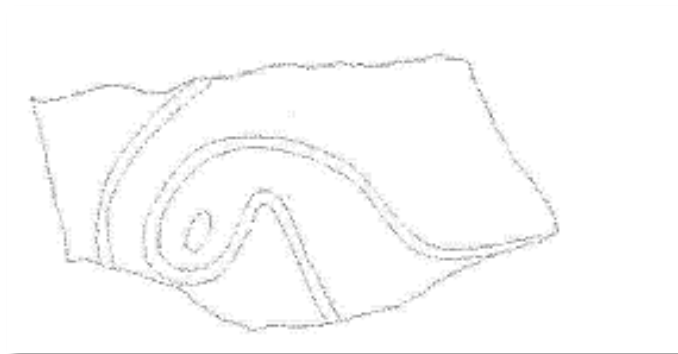
Figura 127. Motivo líneas curvas horizontales en pieza MB-CS-A-0192



Nota. Autor: Rubia Vasquez, 2024.

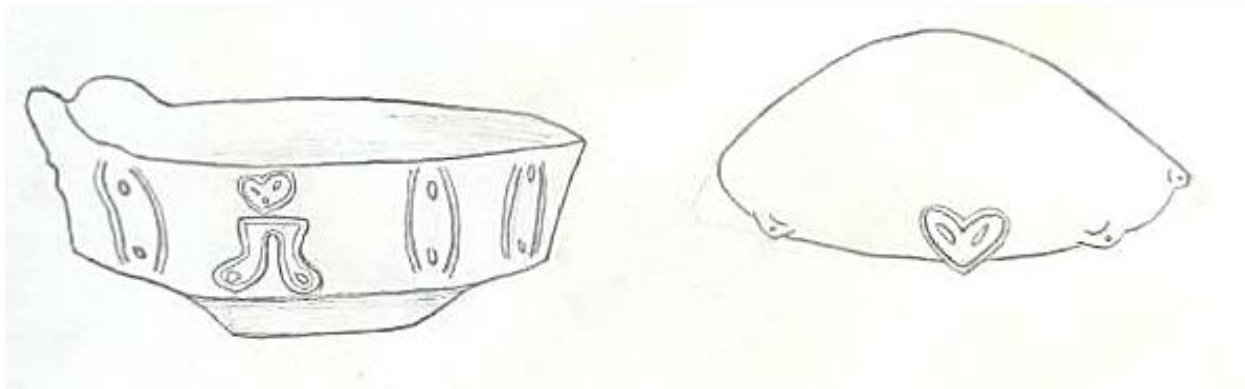
i.- Motivo ofidiforme aplicado: se efectuó con un trozo de arcilla aplicado y modelado en forma triangular, presenta una o dos incisiones cortas en su parte final asemejando ojos de una serpiente, combinándose –en ocasiones- con tiras inferiores aplicadas las cuales asemejan el cuerpo del animal. Los bordes de la aplicación fueron resaltados con una incisión ancha. Solamente se encuentra en tiestos que combinan técnicas plásticas y pintura, enlazada con la cadeneta perforada.

Figura 128. Motivo ofidiforme aplicado



Nota. Imagen de referencia tomada de Rosas (2008)

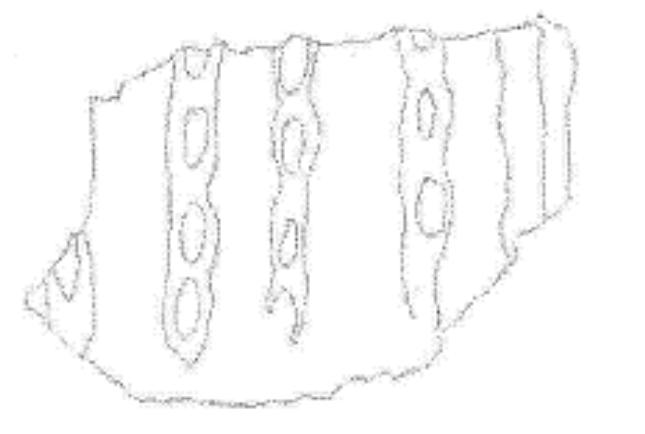
Figura 129. Motivo ofidiforme aplicado en pieza MB-CS-A-0148 y MB-CS-A-0162



Nota. Autor: Rubia Vasquez, 2024.

j.- Cadeneta perforada: se encuentra generalmente en panzas y son múltiples cadenas a distancias regulares verticales. En nuestro caso agregaremos cadenetas horizontales que rodean la panza o borde, así como tiras cortas incisas que presentan incisiones tan profundas u redondeadas que dan al contorno de la tira de arcilla un aspecto sinuoso (Rosas, 2008). No se asocian a pintura.

Figura 130. Cadeneta perforada



Nota. Imagen de referencia tomada de Rosas (2008)

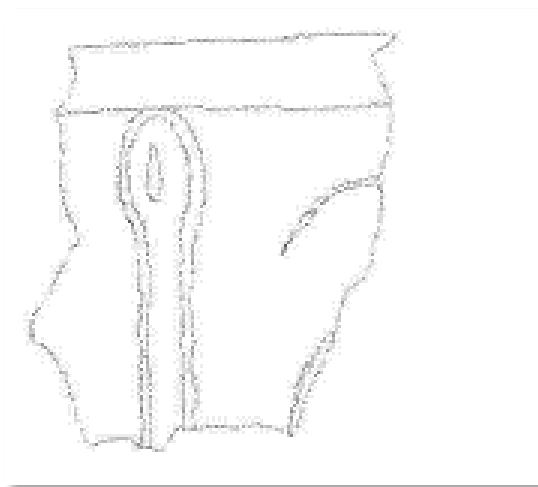
Figura 131. Motivo cadeneta perforada en pieza MB-CS-A-1182



Nota. Autor: Rubia Vasquez, 2024.

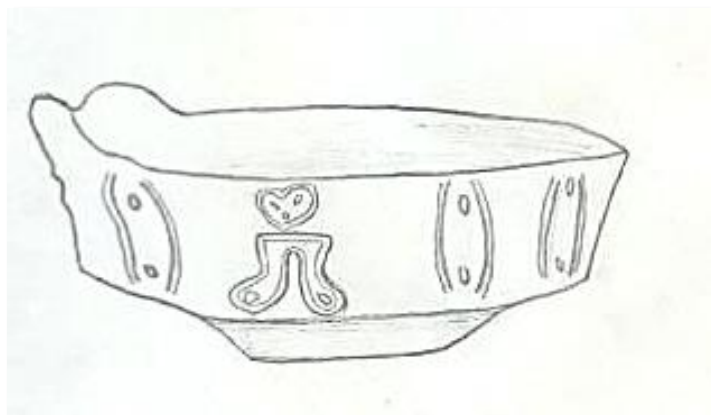
k.- Cadeneta y punto: consiste en una tira vertical terminada en una profunda incisión y modelado dándole un final redondeado. Igualmente, al borde de la aplicación es remarcada con una incisión ancha (Rosas, 2008). Se observa tanto en asociación con pintura blanca como otras técnicas plásticas.

Figura 132. Cadeneta y punto



Nota. Imagen de referencia tomada de Rosas (2008)

Figura 133. Motivo cadeneta y punto en pieza MB-CS-A-0148



Nota. Autor: Rubia Vasquez, 2024.

m.- Zona punteada: se encuentra de manera ordenada, aunque Rosas afirma que puede aparecer de manera desordenada, en puntos pequeños (menos de 1 mm). En nuestro caso existe combinada con línea incisa fina. Rosas ubica puntos delimitados por incisiones delgadas, pero no consigue la asociación con pintura que nosotros ubicamos.

Figura 134. Zona punteada



Nota. Imagen de referencia tomada de Rosas (2008)

Figura 135. Motivo zona punteada en pieza MB-CS-A-1202

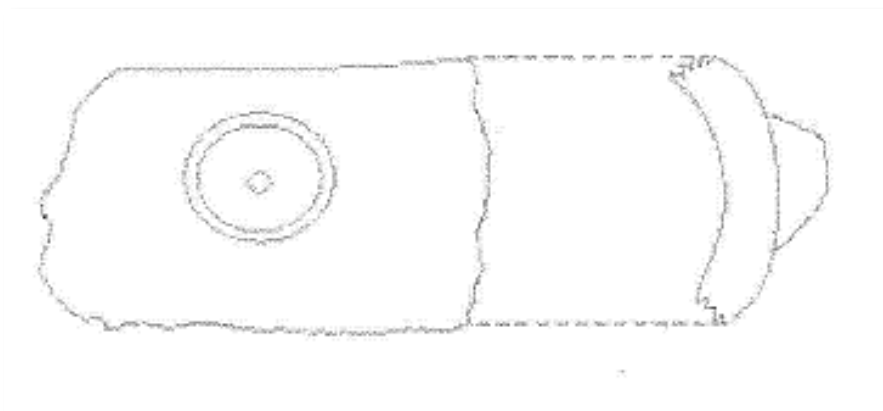


Nota. Autor: Rubia Vasquez, 2024.

ñ.- Mamelón punteado: consta de un mamelón con incisión de punto en la parte superior, ubicado en la panza o en el borde. Observamos, en la colección la Salle, variantes de este atributo tales como: 1) mamelones punteados que hacen parte de tiestos decorados con incisión y pintura, ubicados en la panza (Rosas, 2008); 2) mamelones punteados colocados en el borde de la pieza que se combinan con pintura; 3) mamelones punteados situados en el borde de la pieza, los cuales se transforman en un perforado que atraviesa el tiesto de lado a lado. Esta característica comunica al mamelón con el doble borde o borde hueco, por ello consideramos hipotéticamente que permitía la salida del aire de esta sección durante la cocción. Asimismo, suelen intercalarse con protuberancias semicirculares o con rostros de serpientes (semejantes a falsas asas); 4) mamelones punteados dispuestos en el borde de la pieza y que se acompañan con cadeneta y punto; 5) mamelones punteados emplazados en la panza de la pieza, se acompaña de tiras aplicadas o incisiones curvilíneas; y 6) líneas de

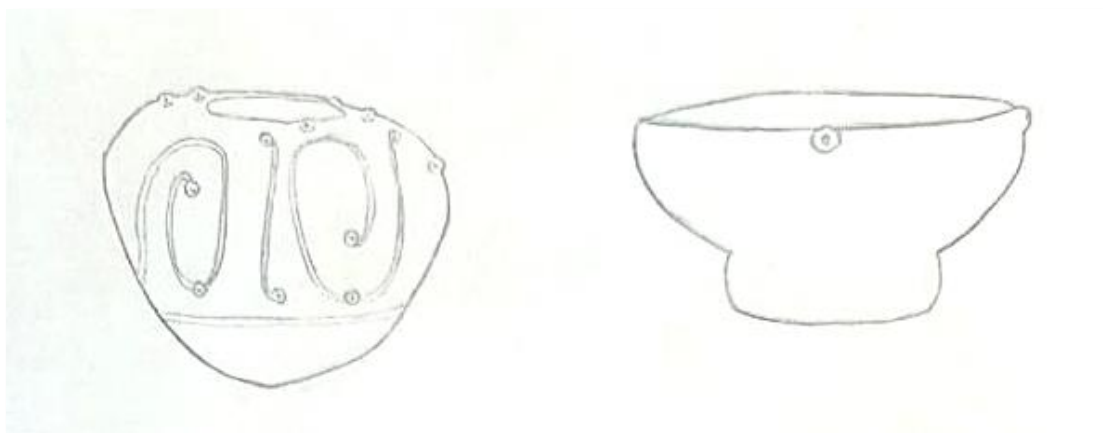
mamelones incisos sin pintura. Sin embargo, los mamelones punteados aparecen, generalmente, en conjunto con la decoración pintada.

Figura 136. Mamelón punteado



Nota. Imagen de referencia tomada de Rosas (2008)

Figura 137. Motivo mamelón punteado en pieza MB-CS-A-0204 y MB-CS-A-0145



Nota. Autor: Rubia Vasquez, 2024.

A su vez, ubicamos en la colección La Salle *Modos* plásticos que no coincidieron con las agrupaciones de *Motivos* realizadas por Rosas (2008), las cuales enumeramos de la siguiente forma:

- 1) Incisión simple: evidenciada de dos formas, la primera como línea incisa horizontal que bordea el cuello de la pieza. La segunda como líneas incisa paralela verticales que cubren el cuerpo de la pieza. La incisión simple puede o no estar asociada a pintura.

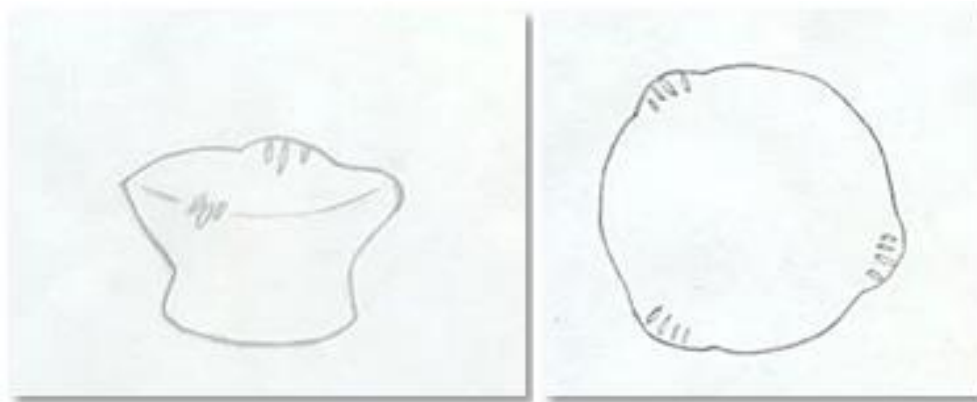
Figura 138. Motivo incisión simple en pieza MB-CS-A-1225



Nota. Autor: Rubia Vasquez, 2024.

- 2) Pestañas incisas: se observan en piezas con borde directo recto o saliente que, a su vez, muestran pequeñas pestañas en el borde con incisiones finas verticales o triangulares. No se asocia con piezas pintadas.

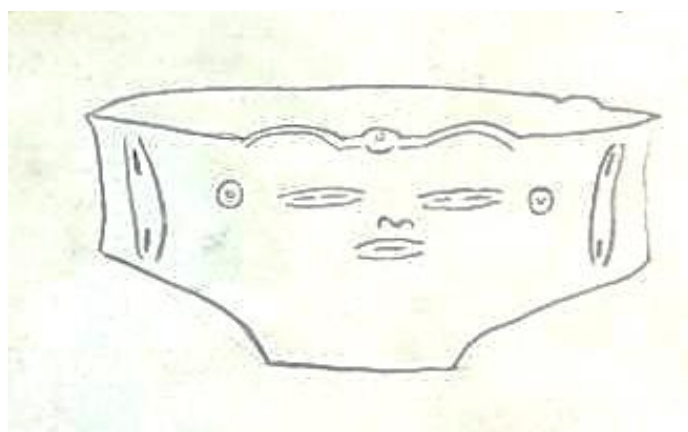
Figura 139. Motivo pestañas incisas en pieza MB-CS-A-0107



Nota. Autor: Rubia Vasquez.

3) Modelado Inciso: se presenta en boles simples o boles de varios cuerpos. En estos se detallan modelados antropomorfos, zoomorfos y geométricos en bordes, panzas y bases, en su mayoría, huecos. Por tanto, constan de pequeños puntos incisos hipotéticamente usados para permitir la salida del aire de esta sección durante la cocción. Se asocian con piezas que presentan rasgos pintados.

Figura 140. Motivo modelado inciso en pieza MB-CS-A-0151



Nota. Autor: Rubia Vasquez, 2024.

4) Modelados semicirculares: nos referimos a protuberancias modeladas semicirculares las cuales parecen falsas asas, incluso, pueden presentarse de forma ovoidal, esféricas o cónicas. Suelen estar asociadas a mamelones incisos y piezas pintadas.

Figura 141. Motivo modelado semicirculares en pieza MB-CS-A-0144



Nota. Autor: Rubia Vasquez.

5) Prolongaciones cortas horizontales: aparecen de forma similar a las cadenetas, como una serie de filas y columnas de prolongaciones cortas horizontales en alto relieve. Están colocadas desde el cuello hasta la panza. No se asocia con piezas pintadas.

Figura 142. Motivo prolongaciones cortas horizontales en pieza MB-CS-A-1186



Nota. Autor: Rubia Vasquez.

6) Mamelones simples: existe presencia de filas de mamelones simples encontrados en las inflexiones de vasijas biglobulares, suelen estar asociadas con falsas asas. No se asocia con piezas pintadas.

Figura 143. Motivo mamelones simples en pieza MB-CS-A-1189



Nota. Autor: Rubia Vasquez.

Éstos, vale decir, constituyen los *Motivos* básicos que componen la decoración plástica en el material cerámico proveniente de Camay de la Colección La Salle.



Tras cámara de la sesión fotográfica de la Colección La Salle, Museo de Barquisimeto, 2019. Fotografía: Rubia Vasquez



Pieza MB-CS-A-0201. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019

Capítulo V

Interpretaciones sobre los estilos policromos de la región de Camay

Este último capítulo contiene nuestra interpretación de la sistematización realizada sobre la colección La Salle. La muestra que estudiamos consta, en su mayoría, de piezas completas, pero la imposibilidad de tener información sobre su localización y contexto de aparición, representó diversos inconvenientes al momento de intentar una aproximación al significado cronológico, formal y funcional de las piezas. Por ello, nuestras consideraciones generales son las siguientes: 1) las características de la muestra no permitieron definir tipos diagnósticos para esta colección, sin embargo, 2) debido a la calidad y representatividad de la muestra, fue posible determinar los *Modos* decorativos y formales de la colección proveniente de Camay. Llegamos a estos miramientos ya que pensamos al *Estilo* como una herramienta analítica, éste relaciona un material con un tiempo y lugar determinado; por tanto, las condiciones en las que surge y se desarrolla, llegan a establecer sus límites y características (Ramírez, 2006).

A pesar de las pocas referencias contextuales de las piezas, nuestro trabajo no pasó por alto la información potencial que contienen, desembocando en un estímulo para permitirnos explorar el alcance de nuestros objetivos. Con la conciencia de las limitaciones que enfrentamos, logramos reflexionar diversos aspectos en torno al material arqueológico de la región de Camay.

Sobre la región de Camay

Como enunciamos al principio de esta investigación, el hermano Esteban Basilio afirmó haber recorrido diversos caseríos del municipio Torres del estado Lara, específicamente alrededor de Altagracia y Camay. En estas visitas, los pobladores locales les regalaban piezas cerámicas y collares, aunque también es cierto que el sacerdote realizó excavaciones en zonas aledañas a la población de Camay; en sus palabras: “la región es un dilatado residuario indígena y de los principales de Venezuela.” (Basilio, 1984, p. 140). Con base en lo anterior, asumimos que el hermano Basilio suponía la existencia de más sitios arqueológicos aparte de la zona cercana a la población de Camay. Es decir, visualizaba una región de interés arqueológico.

En este mismo sentido, el autor relata sus incursiones por Camay como si de un diario se tratase, llegando a ilustrar un mapa de la región donde señala algunos puntos de interés. No obstante, tal y como señalamos al inicio de esta investigación, desconocemos si estas ilustraciones representan las rutas de sus exploraciones, las casas de familias que lo recibieron o los sitios arqueológicos localizados en esas zonas. Por tanto, no es posible establecer cuántos sitios, áreas o unidades arqueológicas ubicó el autor. Al entender este contexto de donde surge la colección por nosotros estudiada, asumimos, desde el principio, que no podríamos hablar del sitio arqueológico Camay, sino de una región arqueológica en donde el lugar de los hallazgos cercano a dicho poblado, podría haber actuado para el momento como sitio cabecero.

Sobre la “cerámica camayense”

Este aspecto fue primeramente enunciado por Basilio al publicar sus investigaciones sobre la región, definiendo la “cerámica camayense” como una unidad sólida y estable culturalmente. Si bien manifiesta las posibles asociaciones de este material cultural con grupos Arawaks o Chibchas, también presenta las posibles relaciones culturales de los habitantes de Camay con otras poblaciones como los Caribes (Basilio, 1984). Basilio sustenta la idea de un desarrollo local de esta alfarería definiendo ocho (8) grupos de hasta trece (13) tipos cerámicos. A la par, autores como Cruxent y Rouse (1982) estaban realizando clasificaciones regionales en donde llegaron a identificar atributos estilísticos enunciados por Basilio para Camay.

Asimismo, otras investigaciones realizadas en lugares aledaños que aportan atributos y datos para entablar ideas sobre las posibles rutas de migración prehispánicas y, en consecuencia, la movilidad de dichos atributos estilísticos, donde la región de Camay denota un papel importante son: Gallagher (1976), Martín (1976), Zucchi y Tarble (1982), Tarble (1982), Oliver (1989, 1990), Arvelo (1995) y Sanoja (2001).

Por tanto, una primera inferencia radica en el hecho de que el uso de la categoría “cerámica camayense” es inapropiado, debido a que: 1) los *Modos* decorativos, formales y tecnológicos de esta cerámica están presentes en alfarerías prehispánicas de otras regiones del país como Portuguesa (Martín, 1976), Trujillo (Wagner, 1973, 1988) entre otras, y 2) Es posible establecer que en la región coexistieron no una sino un conjunto de alfarerías. Sobre esto hay clara demostración en la muestra analizada, en la cual, si bien predominantemente se consigue materiales asociados a los *Modos* decorativos de la *Serie* Tocuyanoide (Cruxent y Rouse, 1982; Rosas, 2008) —siendo el más abundante el *Estilo* Tocuyano con sesenta y

seis (66) piezas— coexisten también, el *Estilo* Betijoque con doce (12) piezas. Queremos resaltar que, aparecen en la colección, *Modos* asociados a la *Fase* Boulevard (Toledo, 1995) o *Estilo* San Pablo (Cruxent y Rouse, 1982; Arvelo y Wagner, 1993) con diez (10) piezas, así como *Modos* atribuidos al estilo Dabajuro / Tierra de los Indios (Cruxent y Rouse, 1982) o *Subtradición* Dabajuran (Oliver, 1989; 1990) con dos (2) ejemplares.

Modos decorativos y formales Tocuyanoides

Al detallar los aspectos en cuanto a forma sobre el *Estilo* Tocuyanoide, Cruxent y Rouse (1982) relatan que los dos grandes grupos de piezas halladas se asocian a las botijas y a los boles, en donde el primer grupo se caracteriza por tener cuellos de sección casi rectangular (Cruxent y Rouse, 1982). Al revisar la investigación de Rosas (2008), también se evidencia que identifica dos (2) formas de vasijas con cuello cilíndrico separado del cuerpo por una inflexión, formas muy similares a lo que Cruxent denomina como botijas. Ambas investigaciones exteriorizan una forma bastante usual en colecciones Tocuyanoides. En nuestro caso también se evidencia, pero en menor cuantía, nos referimos al “Grupo 2: Ollas”, específicamente el subgrupo 2.1.2.

Llegamos a coincidir plenamente con dichos autores al manifestar que los boles tienen una alta presencia. Rosas identificó seis (6) formas de vasija asociadas a la forma de bol con sus diferentes acepciones. En nuestro caso identificamos siete (7) subgrupos asociados a los boles. Debemos resaltar, de esta forma, el aspecto ya señalado de borde hueco que observamos en el subgrupo 1.5 y panza hueca en el subgrupo 1.4. Rosas no señaló este atributo en piezas de su colección estudiada, pero Cruxent y Rouse sí lo enuncian. No debe ser descartado que la sola presencia de fragmentos inhibiera la descripción de este detalle

manifestado únicamente en piezas y que, hipotéticamente, pertenecen a vasijas varios cuerpos o pisos. Otro detalle necesario de ser señalado, es que el hermano Esteban Basilio asocia esta forma con la función de tapas de urnas, aspecto que no enuncian Cruxent y Rouse (1982), Sanoja (2001) ni Rosas (2008).

Por otra parte, las ollas representan las formas más numerosas en nuestra colección seguidas de cerca por los boles. Este contexto presenta similitud con el trabajo realizado por Rosas, el cual detecta una vasija cilíndrica denominada como forma 3 (Rosas, 2008) y a su vez nosotros hemos asociado esta forma al subgrupo 2.2.2. Esta forma de vasija fue relatada por el hermano Basilio, con la función de servir como urna funeraria, pero ni Cruxent y Rouse ni Rosas la asocian con dicha función.

Acerca de la sistematización que realizamos en el subgrupo 2.2.1, son piezas que, de igual manera, han sido asociadas como urnas provenientes de Camay (Basilio, 1984). Esta forma de olla no se ha evidenciado en la colección analizada por Cruxent y Rouse y Rosas, sin embargo, Sanoja (2001) establece para el componente Tocuyano B, un grupo denominado como “vasijas de forma complejas”, más no especifica qué formas de piezas entran en esta categoría. Entendemos, sin embargo, que hipotéticamente se refiere a otra forma de piezas: vasijas de varios cuerpos o pisos. Por ello, nosotros hemos decidido incluir la forma asociada al subgrupo 2.2.1 dentro de la variabilidad de formas Tocuyanoides.

Cruxent y Rouse (1982), Basilio (1984), y Sanoja (2001) relatan, del mismo modo, la presencia de vasijas tetrápodos con patas bulbosas, aspecto detectado también por Rosas para Tocuyano Sur, pero con mayor diversidad. En el caso de la muestra analizada para esta investigación, el atributo de patas bulbosas también fue observado en dos (2) casos, sin embargo, las piezas fueron excluidas del análisis debido a su mal estado de conservación.

Consideramos, a modo de síntesis que, en cuanto a los aspectos formales, la muestra analizada contiene las formas asociadas al *Estilo* Tocuyano (Cruxent y Rouse, 1982; Sanoja, 2001 y Rosas, 2008).

Nuestro estudio, igual que Cruxent y Rouse (1982), Sanoja (2001) y Rosas (2008), subraya sobre los aspectos decorativos la importancia de la pintura en el material Tocuyanoide, ubicándose como la más predominante de los *Modos* decorativos. Si bien en nuestro caso se muestra en mayor cuantía en las piezas que en su decoración mezclan elementos pintados y plásticos, le siguen muy de cerca las vasijas en donde sólo predominan los diseños pintados.

Cruxent y Rouse (1982) establecen que no existe asociación entre las técnicas pintadas y las técnicas incisas, caso contrario manifiesta Rosas (2008), nuestra investigación concluye similar a este último, ya que, en nuestro caso, seis (6) piezas presentan esta combinación, siendo figulinas cuatro (4) de estas. Los autores señalados establecen en sus investigaciones que la combinación de color más usada es la Negro sobre Blanco, existiendo también engobe Blanco o Blanco Total, engobe Rojo o Rojo Total, engobe Negro y, en menor, medida Negro y Rojo sobre Blanco. El presente análisis difiere, ya que esta última combinación se muestra como segunda en popularidad, superada por poco por el Negro sobre Blanco.

Presencia del *Estilo* Dividival

Cuando Arvelo (1995) excavó en la Depresión de Quíbor, identificó un nuevo *Estilo* para la *Subtradición* Tocuyanoide denominada El Dividival. Afirma que comparte con el *Estilo* Tocuyano “técnicas idénticas, combinaciones de colores y *Motivos* de decoración pintada, y

algunos elementos plásticos” (Arvelo, 1995, p. 72). Las diferencias que Arvelo propone para separar este material en otro *Estilo*, radican en el hallazgo de una forma de vaso (C2) con un exterior engrosado en los labios e impresiones de dedos, aunado a que su hallazgo se asocia con la poca presencia de material decorado con combinaciones menos complejas, realizados en técnicas pintadas y plásticas que muestran diseños incisos más angulares que curvilíneos. La hipótesis principal de la autora es “que el *Estilo* El Dividival representa una variación estilística temporal, es decir, es una de las manifestaciones más recientes de la Tradición Tocuyanoide en el Valle de Quíbor.” (Arvelo, 1995, p. 74).

Por su parte, Rosas en la colección de Tocuyano Sur, localiza un material con borde engrosado e impresiones digitales, pero asociados con una relativa alta presencia de material decorado y, a su vez, con formas similares a las C2 de Arvelo, como ollas de cuerpo cilíndrico y boles semiesférico. No obstante, por la limitada cantidad, no lo clasifica como un *Estilo* por sí mismo sino como tipo: Tocuyano Impresión Digital (Rosas, 2008, p. 191).

Para la colección La Salle identificamos, dentro subgrupo 1.6, un bol con cadenetitas y, sobre ella, una posible impresión digital, en parte realizada con la punta de los dedos o con un objeto romo, sin embargo, está asociada a pintura Negro sobre Crudo en forma de líneas entrecruzadas, hecho que no ocurre en las muestras de Rosas ni de Arvelo. No obstante, por la falta de contexto de la pieza, no podemos saber si se asocia a material con alta o baja presencia de decoración o, incluso, con vasijas en donde se observe la desaparición y la simplificación de los *Motivos* y formas. Aunado a lo anterior, el *Modo* decorativo cadeneta con impresión de dedos existe en diversos *Estilos* cerámicos del occidente del país, por tanto, no podemos afirmar la presencia del *Estilo* El Dividival en la colección estudiada. Por lo cual, la combinación de este atributo con otros *Motivos* formales y plásticos específicamente

en la pieza del subgrupo 1.6 (MB-CS-A-0023), nos hace suponer que, en este caso, se trata en realidad de una pieza exponente del *Estilo* Betijoque.

Figura 144. Pieza MB-CS-A-0023 con tiras con Impresión Digital



Nota. Fotografía: Rubia Vasquez, 2019.

Tanto Arvelo como Rosas establecen dos posibles salidas para la presencia de esta característica estilística: el establecimiento de un *Estilo* o de un tipo dentro de Tocuyano. En este sentido, hemos de coincidir con Arvelo cuando enuncia que puede representar una variación estilística temporal de Tocuyano, a lo que agregamos la posibilidad de Dividida ser una variación regional.

Sobre relación con los componentes de Tocuyano A y B

Retomando las diferencias que Sanoja establece entre los componentes de Tocuyano A y B, y que, hipotéticamente, corresponden a dos *Fases* de ocupación del territorio por parte de los portadores de la *Tradición* Tocuyano. En nuestra colección estudiada tenemos presente el *Modo* e) líneas curvas horizontales, que refiere a este aspecto llamado por Sanoja como línea ancha curva, reflejado en piezas del subgrupo 2.2.3. También concurren otros *Modos* decorativos de Tocuyano A presentes en la colección La Salle, como decoración Rojo Total y Negro sobre Blanco, así como las llamadas vasijas de formas complejas, definición utilizada por Sanoja (2001) para piezas de varios cuerpos o pisos asociadas a Tocuyano B. Sin embargo, la sola presencia de ellos se vuelve insuficiente para determinar la existencia de este componente en la colección. Tocuyano A y B se establecen siguiendo la estructura del concepto de *Fase*, siendo que, para asociar la existencia de estos componentes en la muestra seleccionada, es necesario observar la interacción estratigráfica de la cerámica, así como su relación con otros objetos. Cabe destacar que en la colección La Salle existen objetos de concha y líticos asociados a la región de Camay, pero no eran parte de los objetivos de nuestra investigación su análisis.

Debemos destacar por otra parte, que Sanoja no menciona el hallazgo de ningún material con los atributos enunciados por Arvelo (1995) para el *Estilo* El Dividival. Sanoja (2001) prescinde de aspectos esenciales para entender en su totalidad la existencia de la división temporal de ambos componentes o por lo menos, su comportamiento espacial. En la publicación de *La Cerámica tipo formativo de Camay, Estado Lara, Venezuela: Primer*

Informe (2001), Sanoja destaca una supuesta y marcada influencia valdiviana⁶ en la región, influencia observada únicamente en muestras de la colección del Instituto del Caribe de Antropología y Sociología (ICAS), mas no en las excavaciones realizadas por el autor. Con esto, y a pesar de que representa una expresión concreta de este primer abordaje sistemático a la zona de Camay ya que, efectivamente, se recolectaron algunos datos contextuales, lamentablemente no se trata de una publicación en la que se describa en detalle el contexto arqueológico encontrado.

Sobre relaciones con Tocuyano Sur

Hemos podido observar la mayoría de las características decorativas establecidas por Rosas (2008) para el *Estilo* Tocuyano en la colección La Salle, tales como: presencia de técnicas decorativas plásticas, pintadas y plástico-pintada. Además, se presentan piezas que muestran la incisión curvilínea aislada de otras técnicas, también hallamos vasijas con Engobe Rojo / pintura Rojo Total con reproducción de diseños pintados en versiones plásticas y alta presencia de decoración Negro sobre Blanco, inclusive, las mismas dudas sobre la existencia del *Modo* Blanco Total. Al mismo tiempo, hemos podido identificar características de la muestra ausentes para el sitio Tocuyano Sur, como: presencia de piezas con borde o panza hueca, así como la variabilidad de formas correspondientes a las vasijas complejas. Este último aspecto permite generar la hipótesis de que el material Tocuyano Sur pudiese estar asociado con el componente Tocuyano A (Rosas, 2008). Sin embargo, dado que se desconoce la proporción de los *Modos* pintados para el material extraído por Sanoja, esta hipótesis no se logra afirmar por el autor.

⁶ Revisar referencias sobre las sociedades de la *Fase* Valdivia tales como: Estrada (1956, 1961), Evans y Meggers (1965) y Marcos (1988).

La colección estudiada en esta investigación presenta un grupo de piezas que no pueden asociarse a la *Tradición* Tocuyanoide, pero consideramos que la muestra de la Colección La Salle alberga, en su mayoría, material asociado a esta *Tradición*. Es decir, es altamente representativa y evidencia la variabilidad cerámica conseguida tanto para la región de Quíbor como de Camay.

Sobre presencia de otras alfarerías en la región de Camay

Nuestra hipótesis inicial plantea que en la región de Camay conviven diferentes *Estilos* polícromos tempranos del occidente del país, planteamos desde esta premisa la posible presencia dentro de la colección, de materiales relacionados con los *Estilos* Santa Ana y Betijoque en conjunto con la *Tradición* Tocuyanoide. En la región larense, Sanoja y Vargas (1967) ubican material Santa Ana en el sitio Las Locas, en la depresión de Quíbor, con atributos enunciados por Cruxent y Rouse (1982) para este *Estilo*. Dentro de nuestra colección no localizamos los atributos sustanciales por los cuales los autores designan este grupo de piezas: los boles naviforme, modelado inciso que recuerda al *Estilo* Barrancas del Bajo Orinoco, bases tetrápodes y alta presencia de decoración pintada Negro y Rojo sobre superficie Sin Pintar (Cruxent y Rouse, 1982; Tarble, 1977).

Podríamos establecer para la colección La Salle relaciones con el *Estilo* San Ana sustentadas en la presencia del *Modo* decorativo Negro sobre Crudo en la muestra, sin embargo, la baja presencia de este modo representado en un 10%, aunado a las características estéticas de las piezas, nos hace inclinarnos más por la idea de que son representantes del amplio abanico de la tradición Tocuyanoide enunciado por Rosas (2008). La colección La Salle presenta dos ollas (MB-CS-A-0190 y MB-CS-A-0192), específicamente del subgrupo

2.2.3, las cuales presentan incisión ancha curvilínea y que Sanoja (2001) anuncia como un atributo del *Estilo* Santa Ana, detectado en los materiales del sitio arqueológico Las Locas. El autor, sin embargo, no comenta las relaciones de este atributo con las características formales de las piezas, por tanto, no es suficiente esta información para establecer una relación directa entre este subgrupo y el material comentado por Sanoja.

Otro aspecto que remarca la duda sobre la presencia de este *Estilo* polícromo, es la presencia de la característica de dibujos de rayado cruzado enunciadas por Cruxent y Rouse (1982). En la colección estudiada tenemos una pieza (MB-CS-A-0023) incluida en el subgrupo 1.6 con decoración Negro sobre Crudo que muestra lo que podría ser rayado cruzado o como lo hemos llamado: líneas entrecruzadas en forma de red. Pero, como sucede con el caso mencionado, la poca referencia que se hace de este *Modo* decorativo y su asociación a elementos formales, resulta insuficiente para traducir la presencia de esta característica como en la aparición del *Estilo* Santa Ana en la colección. En síntesis, no tenemos elementos probatorios suficientes para establecer la presencia de este *Estilo* polícromo dentro de la colección La Salle.

A diferencia del caso anterior, la presencia de material Betijoque dentro la muestra analizada se puede aseverar gracias a: 1) presencia de boles con base anular y anular con patas, combinados con *Motivos* pintados identificados para el *Estilo* Betijoque por Cruxent y Rouse, denominado como “finas líneas paralelas yuxtapuestas en bandas con zonas totalmente pintadas” (Cruxent y Rouse, 1982, p. 264). Oliver también identifica este motivo nombrándolo como “Expansión triangular” (Triangular expansion) y “Líneas múltiples muy delgadas” (Multiple hair line); caso evidenciado en el subgrupo 1.3 (MB-CS-A-0143; MB-CS-A-0144 y MB-CS-A-0145). A lo anterior se suma que, dentro de dicho grupo, se muestra

un pequeño apéndice exterior “que posee un hoyo o depresión” que (Cruxent y Rouse, 1982, p. 264) detectan para este *Estilo*.

Por su parte, las piezas del subgrupo 1.2 (MB-CS-A-0171 y MB-CS-A-1209) cuentan con variaciones de estos *Motivos* pintados, como de bases anulares con patas o ventanas. De la misma manera, hallamos la existencia de boles y ollas que muestran una decoración de incisiones en red, que Cruxent y Rouse (1982) denomina como “sencillos rasguños realizados con un objeto romo, rectos o ligeramente curvos y muy espaciados sobre la superficie de la vasija” (Cruxent y Rouse, 1982, p. 264) o también como “dibujos incisos que muestran rayado cruzado y rayado simple” (Cruxent y Rouse, 1982, p. 265), los cuales se ubican en el cuello de las vasijas, combinados con cadenetas que presentan “punteados marcados o impresiones de dedos” (Cruxent y Rouse, 1982, p. 265) justificado en el subgrupo 2.1 (MB-CS-A-0086 y MB-CS-A-0134). Vale decir, hemos conseguido este motivo replicado con pintura en el subgrupo 1.6 (MB-CS-A-0023), y que Rosas (2008), por su parte, denominó líneas rectas perpendiculares.

También tenemos cántaros con cadenetas verticales sobre los que Cruxent y Rouse (1982) refiere también casos horizontales u ondulados, en la colección ubicamos una (1) pieza en el subgrupo 3.1 (MB-CS-A-1182). En la muestra también hay presencia de los *Motivos* pintados previamente enunciados, en figulinas donde resalta la combinación de Negro sobre superficie Sin Pintar, y en donde en ocasiones, la arcilla es particularmente rojiza; atributo característico de este *Estilo* (MB-CS-A-0222; MB-CS-A-1240; MB-CS-A-1242 y MB-CS-A-1245). En líneas generales, podemos afirmar que tenemos presentes en la muestra, las combinaciones de *Motivos* formales y decorativos identificados previamente para el *Estilo* Betijoque.

Asimismo, hemos detectado materiales que sólo presentan decoración plástica y relativamente sencilla, expresada en *Motivos* tales como: mamelones sencillos o incisos, muescas o incisiones en el borde, cadenetas o filetes incisos, las cuales se conjugan con formas tipo ollas y piezas de cuerpo biglobular, también denominadas vasijas de perfil compuesto, mostrando decoración en la sección superior con *Motivos* antropomorfos o zoomorfos. Estos materiales los hemos asociado a *Modos* decorativos identificados para el material cerámico de la *Fase* Boulevard o *Estilo* San Pablo, hablamos del subgrupo 1.7 (MB-CS-A-0107; MB-CS-A-1177), subgrupo 2.1.1 (MB-CS-A-0084; MB-CS-A-0085; MB-CS-A-1186), subgrupo 3.1 (MB-CS-A-1189 y MB-CS-A-1222) y subgrupo 4.1 (MB-CS-A-1188 y MB-CS-A-1236). Los atributos enunciados fueron identificados por Cruxent y Rouse (1982) y por Toledo (1995), concordando en que “el factor característico de esta cerámica es quizás su acabado estético. Casi la totalidad de los objetivos está decorada principalmente con técnicas plásticas” (Toledo, 1995, p. 79).

En este mismo sentido, hemos manifestado en la muestra material que presenta *Modos* formales y decorativos asociados posiblemente al *Estilo* Dabajuro (*Serie* Dabajuroide) y al *Estilo* Tierra de los Indios (*Serie* Tierroide). En ambos *Estilos* predominan las ollas, así como la presencia de las bases anulares, en Dabajuro son distintivos, mientras que en Tierra de los Indios aparecen en menor medida. Cruxent y Rouse (1982) ya habían observado la relación directa entre ambos *Estilos*, situación reafirmada por Oliver (1989, 1990). Todos estos autores manifiestan que estos *Estilos* comparten un mismo origen. Específicamente, Oliver (1989) establece para la región del occidente de Venezuela la presencia de la *Macro-Tradición* Dabajuroide, la cual se compone de la *Tradición* Dabajuroide y de la *Tradición* Tierroide que, a su vez, reúne la *Subtradición* Dabajuran y

Subtradición Tierran. Esta última incluye no sólo al *Estilo* Tierra de los Indios sino también al *Estilo* San Pablo.

Los materiales asociados a estos grupos muestran similitudes en decoración rectilínea y pintura policromada y bicroma, contrastan marcadamente con los materiales Tocuyanoides (Oliver. 1989). Por su parte, la colección La Salle cuenta con un cántaro asociado al subgrupo 3.4 (MB-CS-A-1228), cuya característica es un doble vertedero de forma elipsoidal de boca restringida con borde recto, directo y redondeado, su superficie es alisada con restos de lo que pudo ser una base anular. Esta forma está asociada a ambos *Estilos* polícromos tardíos. Cruxent y Rouse (1982) hacen referencia a que el *Estilo* Dabajuro puede presentar a manera decorativa aplicaciones toscas esféricas, caso observado en dicho ejemplar; sin embargo, relatan que, en mayor medida, está presente la decoración pintada ya que “en todas las formas de vasija se encuentran señales de pintura” (Cruxent y Rouse, 1982, p. 136); mostrando predominancia de dibujos geométricos en fondo blanco como el ejemplar en cuestión.

A pesar de la importancia de la decoración pintada en el material Dabajuroide, también existe la decoración plástica en donde el aplicado es frecuente, así como las asas. Esto se detenta en el subgrupo 2.1.1 (MB-CS-A-1196) donde observamos una (1) pieza que cumple con la combinación de *Modos* formales y decorativos de este *Estilo* tales como: olla con asas verticales, tiras aplicadas e incisiones. En síntesis, podemos certificar la presencia de material asociado a la *Macro-Tradición* Dabajuroide en la colección La Salle.

Sobre relaciones con regiones cercanas (Sicarigua-Los Arangues)

Las diversas investigaciones que sucedieron dentro del proyecto titulado Poblamiento prehispánico de la región Sicarigua-Los Arangues, coordinado por Luis Molina y

Marismania Toledo, establecieron la existencia de relaciones culturales entre esa región geohistórica y la región de Camay. La argumentación de esta relación se basa en la presencia del material analizado por Sanoja (2001) en la zona de Sicarigua-Los Arangues, específicamente para la *Fase Gueche* (300 a.C.-200 d.C.):

(...) las mayores coincidencias de la cerámica de Güeche son con la *Fase* Hokomo de La Pitía y con la tradición Camay y, en menor importancia, con la cerámica de la *Fase* Betijoque, el *Estilo* Tocuyano y la cerámica de la *Fase* Boulevard. Esta relación más cercana con Camay indica que las ocupaciones tempranas en la región Sicarigua-Los Arangues fueron parte de un proceso vinculado con los poblamientos iniciales de regiones vecinas, pero también con las primeras ocupaciones de grupos ceramistas en el piedemonte noroccidental de la cordillera de los Andes (*Fase* Betijoque), el valle de Quíbor (*Estilo* Tocuyano) y la península de la Guajira (*Serie* La Pitía) (Molina, 2008, p. 412-413).

La propuesta de Molina (2008) había inclinado esta investigación hacia la posibilidad de que el poblamiento inicial de la región de Camay: 1) estuviera vinculado con áreas como Sicarigua-Los Arangues y 2) de que el poblamiento prehispánico de ambas zonas se diera a la par o incluso de manera similar (Luis Molina, 2017, comunicación personal). El análisis realizado a la colección La Salle del Museo de Barquisimeto no arrojó información suficiente para establecer mayores o menores vínculos/similitudes que los enunciados previamente por Molina (2008).

Si bien detectamos algunos *Modos* decorativos manifestados para *Estilos*, *Fases* y tradiciones del occidente de Venezuela, para confirmar su presencia es necesario

contar con mayor información sobre los atributos tecnológicos de la cerámica y el contexto arqueológico de la región de Camay. Estos *Estilos*, *Fases* y *Tradiciones* se caracterizan por la presencia de cerámica asociada o no a otros artefactos de concha o líticos, a sitios de cementerio o habitación, incluso, a su posición y relaciones estratigráficas; por tanto, al no contar con esta información, no podemos aseverar la existencia de mayores relaciones con regiones vecinas únicamente por la presencia de algunos *Modos* decorativos asociados a alfarerías del occidente del país.



Representantes de la comunidad de Camay. De izquierda a derecha: Agustín Suárez, Victoria Castro, María Carrasco, Irraides Caripa y Yoannys Moreno, Camay, 2017. Fotografía: César Escalona



Representantes de la comunidad de Camay. De izquierda a derecha: Migdalia Gallardo y Omar Flores, Camay, 2017. Fotografía: César Escalona

Conclusiones

Cuando Leila Delgado reflexionó sobre los estudios de estéticas prehispánicas (Delgado, 1989), subrayó, dada la ausencia de datos, el carácter provisional de los resultados presentados en este tipo de investigaciones. Delgado apela a la sensatez para que no invada el impulso de la afirmación sin comprobación contundente. El propósito de este estudio tenía como fundamentación aportar al esclarecimiento del panorama cultural desarrollado en el pasado para la región de Camay. Sin embargo, mientras la investigación avanzaba, la ausencia del contexto arqueológico en la colección La Salle se hacía más evidente, atisbado lo que la antropóloga Delgado y otros tantos han entendido: la naturaleza provisoria de los resultados de las investigaciones. Es decir, las conclusiones ofrecidas en nuestra investigación no son ajenas a dicho carácter temporal.

Sobre lo anterior, revisar nuevamente una de las primeras colecciones arqueológicas organizadas para el occidente del país país —sabiendo este contexto— más que representar un desliz, incentivó la búsqueda de alternativas para la consecución efectiva de este ejercicio investigativo. Es así como las conclusiones del presente trabajo, muestran información que si bien se puede considerar parcial, sin duda, tributa de manera rigurosa y afortunada hacia un mejor conocimiento sobre las alfarerías que eran producidas y utilizadas en la zona. Asimismo, y, en consecuencia, visibiliza un abanico investigativo para indagar en un horizonte más claro de las poblaciones indígenas del área.

La investigación que presentamos, a la par, alienta el quehacer de la gestión patrimonial y museística en torno a la investigación, resguardo y difusión de las colecciones y piezas arqueológicas. En palabras de Cristóbal Gnecco (2001), esto resulta de vital importancia si comprendemos el importante rol de los museos y del patrimonio arqueológico expresado en colecciones, como instancias que *representan* el pasado. Se tratan las

propuestas de los arqueólogos desde las instancias museísticas y sus objetos arqueológicos, dice Gnecco, de versiones construidas, jamás de acciones de imitación, repetición o recuperación (Gnecco, 2001). En este sentido, debemos comprender que las representaciones arqueológicas suponen actos de poder (Gnecco, 2001; Amaiz, 2019), y es que, en otras palabras, la representación “...despliega un poder sobre las apariencias, [lo cual] significa la capacidad de volver presente lo que está ausente” (Gnecco, 2001, p. 75).

Hoy sabemos que nuestro patrimonio arqueológico y sus sentidos están determinados por razones históricas y/o contemporáneas, otorgadas según sea el caso; el trabajo del hermano Esteban Basilio en Camay, es claro ejemplo de esto. Sabemos también que estas representaciones se pueden traducir en diferentes y novedosos significados e interpretaciones, en función de las competencias cognitivas y simbólicas de sus receptores, y obviamente de acuerdo a cada sociedad y tiempo específico (Cousillas, 1999; Amaiz, 2019). Así, nuestro abordaje de la Colección camayense de La Salle, lo concebimos desde ya, como parte de las narrativas que nos revelarán en adelante, tanto a investigadores como a los diferentes usuarios de su producción social, un poco más de dicha alfarería, de sus complejidades estilísticas, así como de sus artesanos.

Por otra parte, si bien, desde esta investigación no hemos identificado todos los atributos diagnósticos que definen estilísticamente la cerámica de la región de Camay; recordemos que ha consistido en el estudio de una colección puntual, si hemos identificado *Modos* decorativos y formales que, sin duda, resultan esenciales para su comprensión estilística; nuestro objetivo general se ha cumplido. En este sentido, al comparar nuestros datos con investigaciones previas de la región, podemos afirmar la presencia de *Modos* decorativos y formales de los estilos cerámicos Tocuyano, Betijoque, San Pablo / Boulevard

y Dabajuro / Tierra de los Indios dentro del grupo de piezas identificadas para Camay, adscritas a la Colección La Salle del Museo de Barquisimeto.

A grandes rasgos nuestras reflexiones giran en torno a aspectos formales de una investigación arqueológica y buscamos, de igual manera, como ya hemos señalado, que los resultados contribuyan a la gestión patrimonial y museística. A partir de esta declaración, presentamos una serie de conclusiones y recomendaciones que se desprenden de esta idea:

- 1) Camay representa una región con potencial arqueológico, histórico y patrimonial y no únicamente un sitio de interés arqueológico. El yacimiento cercano a dicho poblado, podría haber actuado como sitio principal de extracción de material por parte de los hermanos de la congregación religiosa, aunque no el único. Es decir, la colección La Salle sustenta a toda una región arqueológica.
- 2) Más allá de que corroboramos diversos *Modos* formales y decorativos asociados a cuatro (4) estilos cerámicos del occidente venezolano, no podemos aseverar la correspondencia total de dichas piezas con la región de Camay. La razón principal se debe a que al momento de realizar la identificación de procedencia de las piezas de la colección La Salle —para ser resguardada en el Museo de Barquisimeto— éstas carecían de registro escrito, se contaba exclusivamente con la memoria oral del hermano Esteban Basilio para realizar la asociación de una determinada pieza con un sitio concreto.
- 3) La clasificación de la presencia de *Modos* asociados a cada *Estilo* cerámico es la siguiente: la mayoría de la muestra presenta piezas asociadas al *Estilo* Tocuyano con sesenta y seis (66) piezas, seguido por los ejemplares asociados al *Estilo* Betijoque con doce (12) piezas. Posteriormente tenemos los materiales relacionados con la *Fase* Boulevard / San Pablo con diez (10) piezas y dos (2) ejemplares asociados al *Estilo*

Dabajuro / Tierra de los Indios. Diez (10) piezas no lograron ser identificadas a un *Estilo* por no presentar atributos diagnósticos o porque, lamentablemente, no las hallamos en el depósito.

- 4) Identificaron siete (7) grupos de formas de vasija: las más numerosas son las ollas con treinta y ocho (38) piezas, seguido por los boles con treinta y un (31) ejemplares, siete (7) piezas son cántaros; tres (3) ejemplares son vasijas efigie, una (1) pieza es una bandeja, doce (12) ejemplares contiene el grupo de figulinas y, por último, los instrumentos musicales que constan de ocho (8) piezas.
- 5) Los *Modos* decorativos los rastreamos bajo la clasificación realizada por Oliver (1989) para la Macro-*Tradición* Tocuyanoide, quien identifica veinte (20) *Motivos* decorativos para los materiales provenientes de Camay. Nosotros ubicamos diecisiete (17) más uno (1) no identificado por el autor para la región, pero sí para la Macro-*Tradición*. Por tanto, rastreamos dieciocho (18) *Motivos* decorativos.
- 6) Los *Motivos* pintados Negro sobre Blanco son predominante con treinta y tres (33) piezas, seguido por el Negro y Rojo sobre Blanco con veinte (20) ejemplares. Así como la alta cantidad de piezas que conjugan la técnica decorativa plástico-pintada representada en cuarenta y seis (46) piezas y, casi con igual cantidad de ejemplares, la decoración pintada con veinticinco (25) objetos. Por último, la decoración plástica es evidente en veintidós (22) piezas.
- 7) En el material asociado al estilo Tocuyano cuando aparece el atributo de borde hueco, en los boles, este no se encuentra asociado a la característica de sonajero. En cambio, cuando aparecen piezas con panza hueca, sí resultan ser sonajeras y están asociadas a las formas de *vasija de varios pisos* (Basilio, 1984) o *vasijas de formas complejas* (Sanoja, 2001). Consideramos importante revisar la función del borde y panza hueca

con respecto a su uso como sonajeras dentro del *Estilo* Tocuyano, ya que ambos subgrupos fueron asociados a la función de tapas de urnas.

- 8) A pesar de que exista evidencia de cuatro (4) *Estilos* cerámicos presentes en la colección analizada, no podemos afirmar que el comportamiento de estas industrias alfareras el área sea similar al descrito para sus yacimientos cabeceros. Por ejemplo, el trabajo de Sanoja (2001) sobre el *Estilo* Tocuyano para Camay y el abordaje de Rosas (2008) para Quíbor.
- 9) Nuestra investigación no atinó las variaciones estilísticas enunciadas por Arvelo (1995), Sanoja (2001) y Rosas (2008) sobre el *Estilo* Tocuyano. Consideramos que esto se debe a la ausencia de información sobre el contexto de los hallazgos, aunado a que las diferencias por ellos comentadas se establecen a partir de asociaciones con otras industrias materiales, así como por relaciones estratigráficas. Es posible que las diferencias reflejadas por los autores para el *Estilo* Tocuyano correspondan a variaciones temporales o regionales del *Estilo*. Es evidente la necesidad de más estudios comparativos para definir la separación en otros *Estilos* o ampliar la variabilidad de Tocuyano. Nos referimos principalmente al *Estilo* El Dividival y al tipo Tocuyano Impresión Digital, incluso, a la separación entre Tocuyano A y Tocuyano B.
- 10) Incluimos, dentro de la variabilidad de formas asociadas al *Estilo* Tocuyano, el grupo de ollas asignadas al subgrupo 2.2.1, descritas como piezas de perfil compuesto con boca restringida y dos o tres inflexiones en el cuerpo. Esta tipificación no había sido representada en las anteriores descripciones de dicho *Estilo*.

- 11) Insistimos en la imperante necesidad de realizar mayores estudios sobre el aspecto del engobe para los *Estilos* polícromos de la región. Nuestro señalamiento se sustenta en las discrepancias entre los autores en torno a la definición de engobe y pintura, específicamente sobre lo que han identificado como pintura Rojo Total y Blanco Total. En el caso del rojo puede tratarse de engobe en vez de pintura y, sobre el blanco, es necesario evaluar con suficiente detalle la existencia de este *Modo*, ya que cabe la posibilidad de tratarse del deterioro de la capa pictórica de la pieza, producto del desprendimiento de las últimas capas pictóricas, zona donde previamente existió decoración negra y roja, y no pintura Blanco Total.
- 12) Tomando como certera la correspondencia de las piezas con su lugar de hallazgo, hemos de advertir un complejo y heterogéneo panorama cultural en la región de Camay. Este atributo obedece a múltiples posibilidades, pero nosotros no abandonamos la hipótesis de la existencia de comunidades con amplias y extensas relaciones de intercambio, sustentada en la presencia de diferentes materiales provenientes de varias regiones, por ejemplo, la zona alta del estado Trujillo la cual sustenta al *Estilo* Betijoque, las depresiones del Yaracuy y de Quíbor desde donde fue rastreada la *Fase* Boulevard / San Pablo, la costa de Falcón y sureste de Lara que sustentan a los *Estilos* Dabajuro y Tierra de los Indios y, sobre todo, los materiales de la *Macro-Tradición* Tocuyanoide que van desde los llanos occidentales pasando por las depresiones de Lara y Yaracuy hasta, incluso, llegar a la costa de La Guaira en el litoral central o la sierra de Perijá al occidente el territorio venezolano.

Recomendaciones

Tras el panorama hasta ahora presentado, visualizamos un conjunto de posibles acciones investigativas con las cuales se podría obtener una mejor y más clara perspectiva de las poblaciones indígenas de la zona. De este modo modestamente recomendamos:

- 1) Volver la mirada hacia las investigaciones arqueológicas hacia las colecciones resguardadas en los centros de investigación y museos del país, con el fin de realizar mejores identificaciones e interpretaciones de los materiales culturales. Con ello se generarían propuestas de difusión histórica adaptadas a los medios de comunicación del momento, retomando así el interés de la colectividad sobre el patrimonio cultural.
- 2) Continuar con la revisión y análisis de las colecciones provenientes de Camay repartidas en instituciones como el Museo de Ciencias, el ICAS y en los Colegios La Salle en Barquisimeto, estado Lara. Evaluar estas colecciones a la luz de nuevas investigaciones regionales aportaría más información sobre la dinámica cultural de Camay.
- 3) Realizar estudios radiológicos a piezas cerámicas asociadas al borde hueco o panza hueca, que comprendan radiografías o tomografías computarizadas a fin de observar la morfología que poseen estas piezas a nivel de su estructura interna. Logrando generar un conocimiento mas certero sobre sus características morfológicas y funcionales de las piezas.
- 4) Efectuar una prospección regional que permita identificar y certificar sitios o unidades arqueológicas susceptibles de ser excavadas, para establecer uno o varios caminos de trabajo para investigaciones futuras.

- 5) Contar con información detallada sobre los contextos arqueológicos localizados en la región, esto facilitaría futuras investigaciones que busquen esclarecer el comportamiento de los *Estilos* cerámicos presentes.
- 6) Mejorar y luchar por condiciones dignas para que las mujeres venezolanas desarrollemos más y mejor trabajo antropológico/arqueológico.

Más allá de que esta investigación es, primordialmente, de carácter descriptivo, no buscamos encasillarnos en un ejercicio positivista. En cambio, promovemos la indagación de un camino más ancho sobre el conocimiento de los *Estilos* cerámicos polícromos en el noroccidente de Venezuela, deseando que este modesto pero comprometido ejercicio esgrima la comprobación de modelos culturales propuestos y para la construcción de nuevos planteamientos que puedan constituir mayor información.

El quehacer antropológico debe trascender el estudio de un hecho social por el solo motivo investigativo. Cómo, cuándo y por qué sucede, son preguntas que se responderán en la medida que exista el interés de la colectividad por el patrimonio cultural. *Volver a Camay* se materializó gracias a la disposición de sus habitantes que le recordaron a la arqueología venezolana lo necesario que es desempolvar las piezas del museo. Por tanto, aún nos queda por descubrir el complejo panorama sobre la constitución y desarrollo de los pobladores que un día habitaron la región. No abandonaremos dicha tarea.



Fragmentos de apéndices cerámicos en manos de niños, Camay, 2017. Fotografía: César Escalona



Fragmento de vasija en manos de niños, Camay, 2017. Fotografía: César Escalona

Referencias Bibliográficas

Acosta Saignes, M. (1953). Arqueología de la Guajira venezolana. En *Bulletin Société Suisse des Americanistes*. N° 7: 68. Geneva.

Amaiz, G. (2019). Memorias trémulas, prácticas inacabadas: arqueología y etnografía indígena en museos e instituciones públicas venezolanas. En: *Museos.VE. Revista digital de divulgación de la museología venezolana*. Fundación de Museos Nacionales. Edición Trimestral, Nueva Etapa, agosto/septiembre/octubre. No. 33: 13-18.

Arvelo, L. (1995). *The Evolution of Prehispanic Complex Social Systems in the Quíbor Valley, Northwestern Venezuela*. PhD. Dissertation. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

Arvelo, L. (1999). La Cuenca del Lago de Maracaibo. En Arroyo, M., Blanco, L., Wagner, E. (Eds.): *El Arte Prehispánico de Venezuela* (pp. 120-135). Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional

Arvelo, L. y Wagner, E. (1993). Investigaciones prehistóricas y etnohistóricas en la Depresión del Yaracuy, Venezuela. En: *Contribuciones a la Arqueología Regional de Venezuela*. F. Fernández y R. Gasón, (Comp.). Fondo Editorial Acta Científica Venezolana. Caracas. pp. 17-52.

Arvelo, L. y Oliver, J. (1999). Noroccidente de Venezuela. En Arroyo, M., Blanco, L., Wagner, E. (Eds.): *El Arte Prehispánico de Venezuela* (pp. 120-135). Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.

Bate, L. F. (1984). *Cultura, clases y la cuestión étnico nacional*. México: Juan Pablos Editor

- Bate, L. F. y Nocete, F. (1993). *Un fantasma recorre la arqueología (no sólo en Europa)*. Arqcrítica, Madrid: Librería Tipo Editores.
- Basilio, E. (Hno.) (1984). *Cerámica de Camay Desconocido*. Barquisimeto: Editora Boscan.
- Basilio, E. (Hno) (s/f). Libro de Oro de Camay.
- Binford, L. (1962). Archaeology as anthropology. En: *American Antiquity*, 28 (2): pp. 217-225.
- Binford, L. (1964). A consideration of archaeological research design. En: *American Antiquity*, 29: pp. 425-441.
- Binford, L. (1965). Archaeological systematics and the study of culture process. En: *American Antiquity*, 31 (2): pp. 203-210.
- Binford, L. (2004). *En busca del pasado. Descifrando el registro arqueológico*. Barcelona: Crítica.
- Briceño-Irragorry, M. (1928). *Ornamentos fúnebres de los aborígenes del occidente de Venezuela*. Caracas
- Conkey, M. (2006). Style, Design and Function. En Tilley, C. Keane, W. Küchler, S. Rowlands, M. y Spyer, P. (Eds.) (2006). *Handbook of Material Culture*. Londres: SAGE Publications.
- Conkey, M. y Hastorf, C. (Ed.). (1990). *The uses of style in archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Conkey, M. y Spector, J. (1984). Archaeology and the study of gender. En Schiffer, M. (ed.) *Advances in Archaeological Method and Theory*. New York: Academic Press pp. 1-38.

Cousillas, A. M. (1999). “Los estudios de visitantes a museos. Fuentes generales y principales tendencias”. HMJAH. Secretaría de Cultura. GBCA. En: www.equiponaya.com.ar/articulos/museologia02.htm. Recuperado el 12 de marzo de 2024.

Cruxent, J. M. (1980). Notas de Ceramología. Cuaderno Falconiano 3, Coro: Ediciones UNEFM.

Cruxent, J. M. y Rouse, I. (1982). *Arqueología Cronológica de Venezuela*. Volumen 1 y 2. Caracas: Ernesto Ermitaño Editor.

Delgado, L. (1989). Seis ensayos sobre estética prehispánica en Venezuela. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.

Dunnell, R (1977). *Prehistoria Moderna. Introducción sistemática al estudio de la arqueología prehistoria*. Madrid: Editorial Istmo.

Eiroa, J. y Bachiller, J. (1999). Nociones de tecnología y tipología en prehistoria. Barcelona: Ariel Historia.

Escalante, N. (2007). Análisis del Concepto Histórico del Cuerpo Femenino dentro de los Cacicazgos Valencia (1200-1300 d.C). Trabajo Final de Grado presentado para optar al título de Antropólogo. Escuela de Antropología, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela.

Estrada, E. (1956). *Valdivia, un sitio arqueológico formativo en la costa de la Provincia del Guayas, Ecuador*. Guayaquil: Publicación del Museo “Víctor Emilio Estrada”, N° 1.

Estrada, E. (1961). *Nuevos elementos en la cultura Valdivia: sus posibles contactos transpacíficos*. Guayaquil: Publicación del Sub-Comité Ecuatoriano de Antropología.

- Fiedel, S. (1996). *Prehistoria de América*. Barcelona: Crítica.
- Flannery, K. y Marcus, E. (1993). Cognitive Archaeology. En *Cambridge Archaeological Journal* 3: 260-270, Cambridge.
- Frías, I. (1993). Ajuar Cerámico de los piapocos: un caso de estilo como transmisor de información. En Fernández, F. y Gassón, R. (Comp.) *Contribuciones a la Arqueología Regional de Venezuela*. pp. 107-138 Fondo Editorial Acta Científica de Venezuela.
- Gallagher, P. (1976). *La Pitía: An Archaeological Series in Northwestern Venezuela*. Yale University Publications in Anthropology (76). New Haven: Yale University, Department of Anthropology.
- Gandara, M. (2011). El análisis teórico en ciencias sociales: aplicación a una teoría del origen del Estado en Mesoamérica. México: Colegio de Michoacán.
- Geertz, C. (2009). Interpretación de las culturas. Madrid: Editorial Gedisa.
- Gero, J. (1988). Gender bias in archaeology: here, then and now. En: *Pergamon Press*, Oxford 33- 43.
- Gero, J. y Conkey, M. (eds) (1991). *Engendering Archaeology: Women and Prehistory*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Gero, J. y Conkey, M. (1997). From programme to practice: gender and feminism in archaeology. En *Annual Review of Anthropology* 26: 411-437.

Gnecco, C (2001). Observaciones sobre arqueología, objetos y museos. En: *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo*. Ministerio de Cultura. Bogotá: Museo nacional de Colombia, mayo, pp. 73-79.

Gordon Childe, V. (1996). *Los orígenes de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica

Gordon Childe, V. (2008). *Que sucedió en la historia*. Barcelona: Editorial Crítica.

Hodder, I. (1988). *Interpretación en arqueología: corrientes actuales*. Barcelona: Editorial Crítica.

Hodder, I. (1989). *The meanings of the things: material culture and symbolic expression*. London: Unwin Hyman, Serie One World Archaeology.

Hodder, I. (1990). Is there a unity to style? En Conkey, M. y Hastorf, C. (Eds.). *The uses of style in archaeology*. pp. 105-112. Cambridge: Cambridge University Press

Jahn, A. (1927). *Los Aborígenes del Occidente de Venezuela*. Caracas

Johnson, M. (2000). *Teoría arqueológica. Una introducción*. Barcelona: Ariel Historia.

Kidder, A. II (1944). Archaeology of Northwestern Venezuela. *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, Cambridge: Harvard University, 26, N°1.

Lathrap, D. y Oliver, J. (1987). Agüerito El Complejo Polícromo más Antiguo de América en la confluencia del Apure y el Orinoco. En *Interciencia* Nov - Dec 1987 Vol.12 N° 6.

Llamazares, A.M. y Slavutsky, R. (1990). Paradigmas estilísticos en perspectiva histórica: del normativismo-culturalista a las alternativas postsistémicas. En: *Boletín de Antropología Americana*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia, diciembre, 22: pp. 20-45.

Lumbreras, L. (1974). *La Arqueología como ciencia social*. Lima: Ediciones Histar.

Lumbreras, L. (2005). *Arqueología y Sociedad*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Marcos, J. (1988). *Real Alto* 2 Vols. Guayaquil: Corporación Editora Nacional y Escuela Politécnica del Litoral.

Martín, C.A. (1976). Arqueología de la Cueva El Zamuro, estado Portuguesa, Venezuela. En *Boletín de la Sociedad Venezolana de Espeleología*, 7 (14): 181-197, Octubre 1976.

Meggers, B., Evans, C. y Estrada, E. (1965). *Early Formative Period of Coastl Ecuador*. Washington, Smithsonian Institution.

Molina, L. (2008). Poblamiento Prehispánico de la Región Sicarigua - Los Arangues, *estado Lara, Venezuela* (Trabajo de Ascenso). Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Escuela de Antropología, Caracas.

Navarrete, R. (1990). Cerámica y Etnicidad: una aproximación al estudio de formas culturales como expresión de lo étnico. En *Boletín de Antropología Americana*, No. 22 Dic 1990, pp. 47-80

Navarrete, R. (2004). *El Pasado con Intención*. Hacia una reconstrucción crítica del Pensamiento Arqueológico en Venezuela (Desde la Colonial al siglo XIX). Caracas: Fondo Editorial Tropykos

Navarrete, R. (2006). *Nosotros y los otros. Aproximación teórico-metodológica al estudio de la expresión de la etnicidad en las sociedades Barrancoide y Ronquinoide en el Bajo y Medio Orinoco (600 a.C. 300 d.C.)* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Oliver, J. (1989). *The Archaeological, Linguistic and Ethnohistorical Evidence for the Expansion of Arawakan into Northwestern Venezuela and Northeastern Colombia*. Ph.D Dissertation. University of Illinois. Urbana, Illinois.

Oliver, J. (1990). Reflexiones sobre los posibles orígenes del Wayu (Guajiro). En Gerardo Ardila (Ed) C. *La Guajira. De la Memoria al Porvenir. Una visión antropológica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Pp. 81-135

Orton, C., Tyers, P. y Vince, A. (1997). *La cerámica en arqueología*. Barcelona: Crítica.

Ramírez Guarín, A. (2006). El concepto de estilo en Arqueología: Análisis estilístico de figurinas antropomorfas Tumaco-La Tolita, un estudio de caso. Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge. En *Revista Inversa*, Vol. 2, No.2 (2006): 62-162.

Reichel-Dolmatoff, G. y A. (1951). Investigaciones arqueológicas en el departamento del Magdalena, Colombia, 1946-1950 Parte I. Arqueología del Río Ranchería; Parte II. Arqueología del Río Cesar. En *Boletín de Arqueología*. Vol. III. N°. 1-6, pp. 1-334. Bogotá.

Reichel-Dolmatoff, G. (2016). *Arqueología de Colombia: un texto introductorio*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Renfrew, A. C. y Bahn, P. (2011). *Arqueología. Teorías, métodos y práctica*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

Renfrew, A. C. y Zubrow, E. (1994). *The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archaeology*. Cambridge University Press.

Rice, P. (1987). *Pottery analysis. A sourcebook*. Chicago: University of Chicago Press.

Rojas, E. (2016). *Análisis estilístico regional de la cerámica prehispánica tardía del bajo Unare, llanos orientales venezolanos*. Trabajo Final de Grado presentado para optar al título de Antropólogo. Escuela de Antropología, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela.

Rosas, V. (2008). *Reexaminando a Tocuyano. Análisis cerámico y estilístico de la serie Tocuyanoide*. Trabajo Final de Grado presentado para optar al título de Antropólogo. Escuela de Antropología, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela.

Rouse, I. (1973). *Introducción a la prehistoria. Un enfoque sistemático*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, Segunda edición.

Rouse, I. (1997a). From Prehistory in Haiti, a study in method. En: Lyman, R. y otros (Ed.) *Americanist culture history. Fundamentals of time space and form*. New York: Plenum Press, pp. 201-217.

Rouse, I. (1997b). The classification of artifacts in archaeology. En Lyman, R. y otros (Ed.). *Americanist culture history. Fundamentals of time space and form*. New York: Plenum Press, pp. 448-458.

Rouse, I. y Cruxent, J.M. (1963). *Arqueología Venezolana*. Caracas: Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas.

Sanoja, M. (2001). La Cerámica tipo formativo de Camay, Estado Lara, Venezuela: Primer Informe. En *El Caribe Arqueológico* 5/2001.

Sanoja, M. y Vargas, I. (1967). Proyecto: Arqueología del Occidente de Venezuela. Primer Informe General. En *Revista de Economía y Ciencias Sociales* IX (2): 24-60.

Sanoja, M. y Vargas, I. (1979). *Antiguas Formaciones y Modos de Producción Venezolanos*. Caracas: Monte Avila Editores.

Sanoja, M. y Vargas, I. (2011). The past and the Revolutionary Experience of the Present: Our Experience of Social Archaeology, 33 years later. En Ludomir Lozny (Ed.) *Comparative Archaeologies. A Sociological View of the Science of the Past*. New York: Springer, pp. 555-568.

Shanks, M. y Tilley, Ch. (1987). *Social theory and archaeology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Shepard, A. (1956). *Ceramics for the archaeologist*. Washington: Carnegie Institution of Washington.

Sinopoli, C. (1991). *Approaches to Archaeological Ceramics*. Springer.

Steward, J. (1955). *Theory of Cultural Change: The Methodology of Multilinear Evolution*. Urbana: University of Illinois Press.

Tarble, K. (1982). *Comparación Estilística de dos Colecciones Cerámicas del Noroeste de Venezuela: Una Nueva Metodología*. Caracas: Ernesto Armitano.

Toledo, M. (1995). La Cerámica funeraria en el sitio Boulevard de Quíbor, Estado Lara, Venezuela. En *Boletín Museo Arqueológico de Quíbor* (4) 75-112.

Toledo, M. y Molina, L. (1987). Elementos para la definición arqueológica de los cacicazgos prehispánicos del noroeste de Venezuela. En *Chieftdoms in the Americas*. R. Drennan and C. Uribe, editores. University Press of America. Boston. pp. 187-200.

Vargas, I. (1998). Modo de vida y modo de trabajo: conceptos centrales de la arqueología social. Su aplicación en el estudio de algunos procesos de la historia de Venezuela. En *Tierra Firme*. Revista de Historia y Ciencias Sociales, Año 16. Vol. XVI, 661-686, Oct-Dic, Caracas.

Vargas, I., Molina, L., Toledo, M.I y Montcourt, C.E. (1997). *Artífices de la concha*. Barquisimeto: Museo arqueológico de Quíbor y Editorial Carteles C.A.

Vargas, I. y Sanoja, M. (1999). Archaeology as a Social Science. Its expression in Latin America, 59-75. Londres: Routledge.

Wagner, E. (1973). Chronology and Cultural Relationships of the Betijoque Phase in Western Venezuela. En *Relaciones Antropológicas* I (1): 13-17.

Wagner, E. (1988). *La prehistoria y etnohistoria del área de Carache en el Occidente Venezolano*. Mérida: Universidad de los Andes. Ediciones del Rectorado, Colección Bicentenario.

Watson, P., LeBlanc, S. y Redman, Ch. (1974). *El método científico en arqueología*. Madrid: Alianza Editorial.

White, L. (1982). *La ciencia de la cultura. Un estudio sobre el hombre y la civilización*. Barcelona: Paidós, edición revisada.

Willey, G. (1958). Estimated Correlations and Dating of South and Central American Culture Sequences. En *American Antiquity*, vol. 23, no. 4, pp. 353-78. Salt Lake City.

Wobst, M. (1977). Stylistic behavior and information exchange. En Cleland, C. (Ed.) *Research essays in honor of James Griffin*. Michigan: Anthropological Paper N° 61, Museum of Anthropology, University of Michigan, pp. 317-342.

Zucchi, A. (2017). *Arqueología de los Llanos Occidentales y del Orinoco*. Compilación y Estudio Introductorio Rodrigo Navarrete. Caracas: Centro Nacional de Historia.

Zucchi, A. y Tarble, K. (1982). Evolución y antigüedad de la alfarería con esponjilla en Agüerito. En *Arqueología de los Llanos Occidentales y el Orinoco*. Compilación y Estudio Introductorio Rodrigo Navarrete. Caracas: Centro Nacional de Historia.

Zucchi, A. y Tarble, K. (1984). Los Cedeñoides: Un nuevo grupo prehispánico del Orinoco Medio. En *Arqueología de los Llanos Occidentales y el Orinoco*. Compilación y Estudio Introductorio Rodrigo Navarrete. Caracas: Centro Nacional de Historia.

Zucchi, A., Tarble, K., Vaz, J. E. (1984). The Ceramic Sequence and New TL and C-14 Dates for the Site of the Middle Orinoco, Venezuela. En *Journal of Field Archaeology*, Vol. 11: 155-180.

Apéndice A. Ficha de recolección de información de materiales cerámicos



Volver a Camay: Redefinición estilística de la cerámica policroma del noroccidente de Venezuela
 Rubia Vasquez Castillo

CODIGO:		FECHA:	
1. PROCEDENCIA			
Colección:		Ubicación:	
2. DESCRIPCIÓN DEL MATERIAL			
Descripción:			
Altura:	Tipo de Labio:	Tipo de Base:	Tipo de Boca:
Espesor:	Tipo y orientación de Borde:	Diam. máx.	Diam. mín.
Integridad		Estado de Conservación	
2.1 PASTA			
Antiplástico:	Grosor:	Cocción:	
Color de pasta:			
2.2. SUPERFICIE			
Técnica Manufactura:	Color:	Tratamiento de Superficie:	
3. DECORACIÓN			
Tipo de Decoración	Área Decorada	Superficie Decorada	
3.1 DECORACIÓN PLÁSTICA			
Incisión	Forma		
	Cantidad		
	Profundidad	Grosor	
Modelado	Prolongaciones	Tipo	
		Cantidad	Alto
		Ancho	Espesor
	Apendices	Tipo	
		Cantidad	Alto
		Ancho	Espesor
	Otros	Tipo	
		Cantidad	Alto
		Ancho	Espesor
Aplicado	Tira	Forma	Espesor
		Cantidad	Ancho
	Mamelón	Forma	Espesor
		Cantidad	Díámetro

Aplicado	Asa	Tubular	Cantidad		Diámetro
			Largo		
		Acintada	Cantidad		Espesor
			Largo		Ancho
	Otros	Forma			
		Cantidad		Espesor	
Largo		Ancho			
Corrugado	Rodetes	Ancho		Espesor	
	Impresiones	Ancho		Profundidad	
Punteado	Forma				
	Cantidad				
	Profundidad			Grosor	
3.2 DECORACION PINTADA					
Pintura	Area		Engobe		Combinacion de Colores
	Colores				
4. MOTIVOS					
Observaciones:					